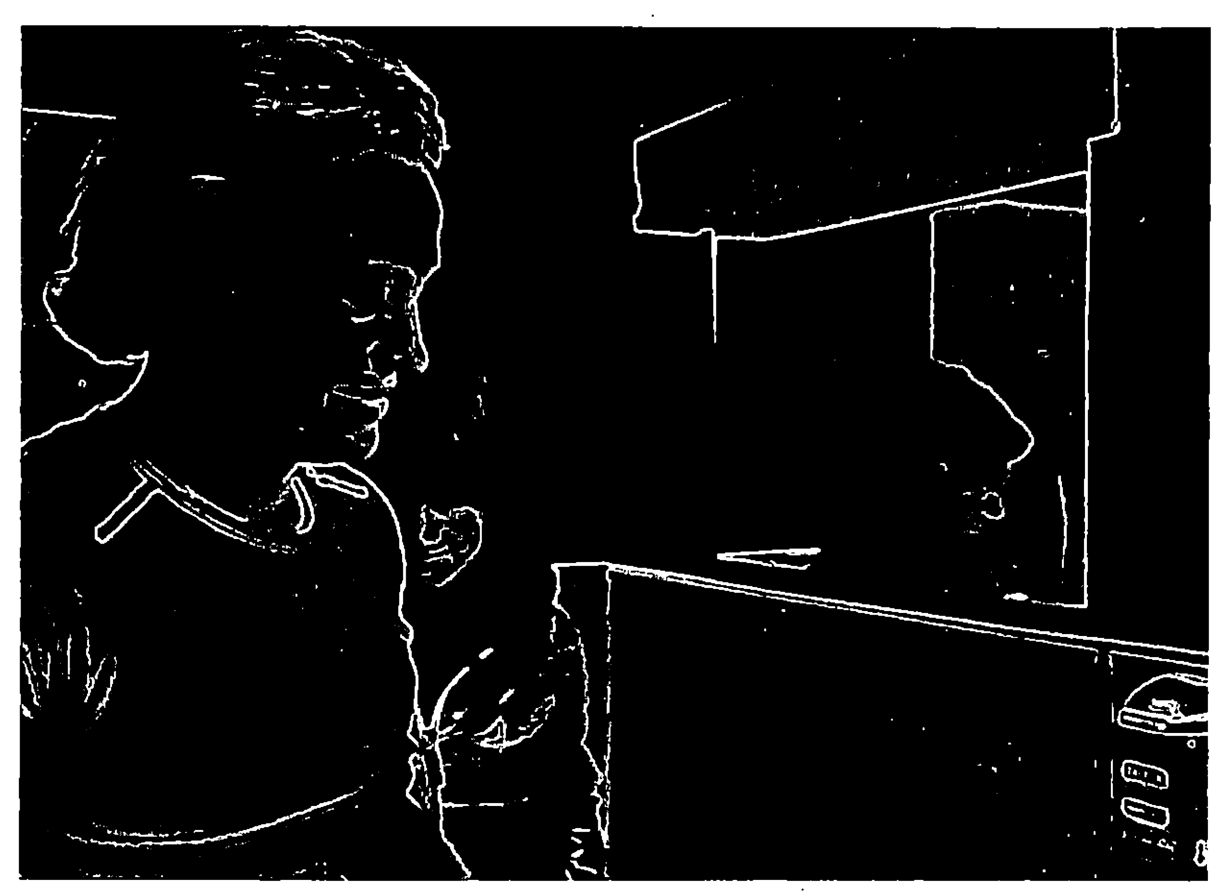
cahiers du
CINEMA

Christian Metz :
L'incandescence et le code

Critiques
Monsieur Klein, Dersou Uzala
L'esprit de la ruche, Une vie difficile

Economiques sur les media I.

Festival de New-Delhi, Petit Journal



N° 274

12 F

cahiers du CINEMA



De *Je, tu, il, elle*, de Chantal Akerman, il sera question dans notre prochain numéro.

274 MARS 1977

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.



BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOUVEAU TARIF D'ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET POUR L'ETRANGER

NOM .... Prénom ....

ADRESSE .... Code Postal ......

POUR 10 NUMEROS :

FRANCE : 98 F ETRANGER : 105 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 88 F, ETRANGER : 92 F

POUR 20 NUMEROS :
FRANCE 170 F ETRANGER : 182 F
Etudiants, Ciné-Club, Libraires : FRANCE : 170 F, ETRANGER : 168 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre la dernière bande) ....
Je ne suis pas abonné et cet abonnement débutera avec le n° .....
Je m'abonne pour 10 numéros ..... 20 numéros .....

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



Anciens numéros (10 F)

Les numéros suivants sont disponibles :
140 - 147 - 152 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265 - 270 (12 F) - 271 - 272 (12 F) - 273 (12 F)

Numéros spéciaux (15 F

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F). 268-269 (18 F).

Port : pour la France, 0,50 F par numéro ; pour l'étranger, 1,20 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

Changement d'adresse

Envoyer votre nouvelle adresse avec la dernière bande et 2 F en timbre-poste.

Commandes groupées

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Vente en dépôt

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.

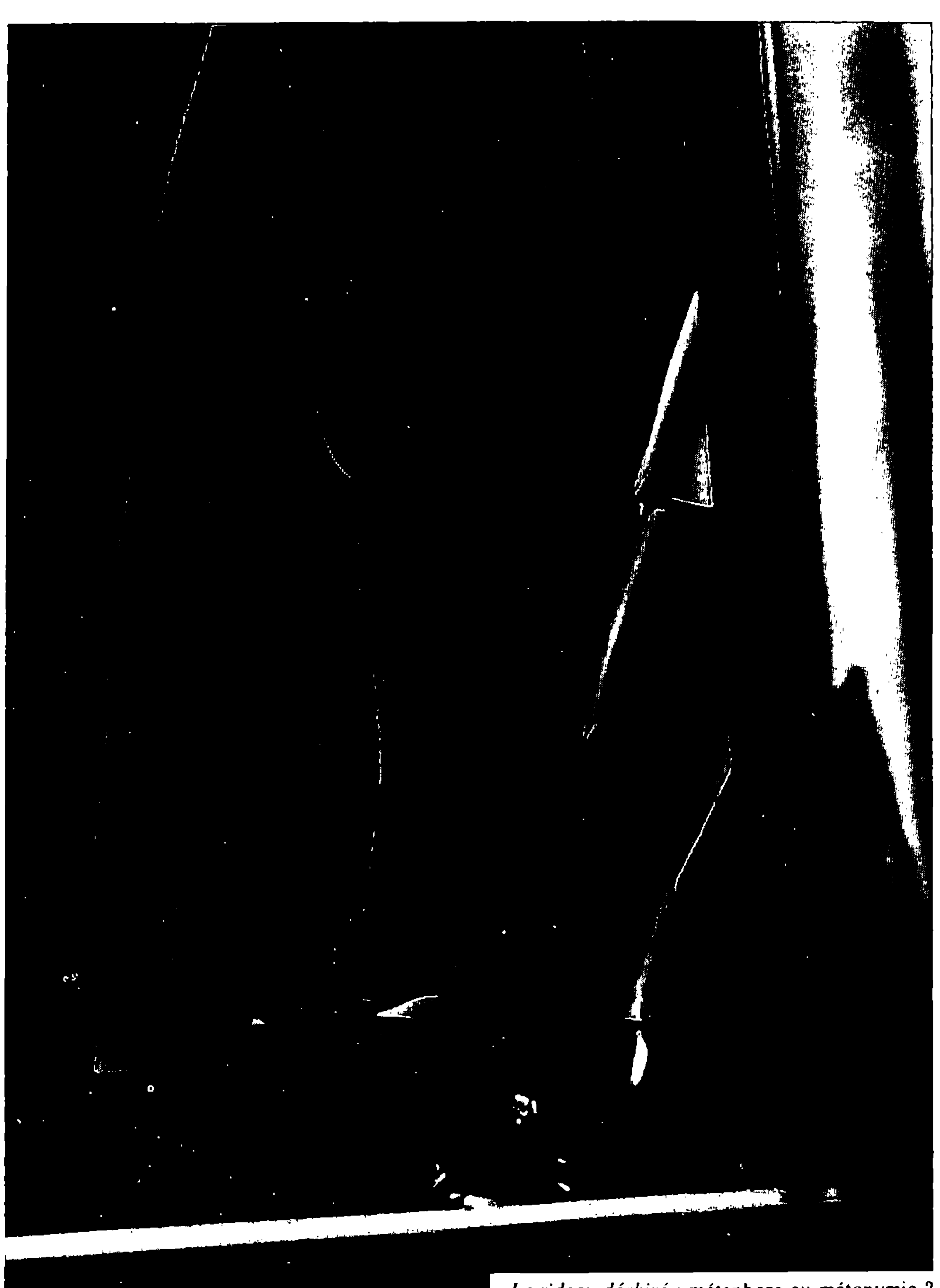
Christian Metz : L'incandescence et le code

Le fragment qu'on va lire est le début d'un assez long texte qui comprend treize autres parties et a pour titre « Métaphore/métonymie, ou le référent imaginaire ». Ce texte, auquel j'ai travaillé deux ans (1975 et 1976, principalement durant l'été et l'automne), va paraître vers le mois de mai dans le cadre d'un volume que je publie en 10/18, Le signifiant imaginaire (Psychanalyse et cinéma).

« Métaphore/métonymie » occupera la seconde moitié de ce livre, la première consistant en trois articles préexistants.

Le lieu où paraissent ces « bonnes feuilles » n'est pas de hasard : il serait plutôt de rencontre, au sens non aléatoire de ce mot. Les Cahiers *sont au nombre (assez restreint) des équipes qui les premières, et chacune selon son mode de travail propre, ont affronté la problématique des rapports entre psychanalyse et pratique sémiotique.*

C.M. *(9 février 1977)*



Le rideau déchiré : métaphore ou métonymie ?

J'ai voulu soulever, dans tout ce livre, le problème de la *constitution psychanalytique du signifiant de cinéma*. Je tente de désigner, avec cette formule, l'ensemble encore mal connu des trajets par lesquels l' « exercice du cinéma » (la pratique sociale d'un certain signifiant spécifique) s'enracine dans les grandes figures anthropologiques que la discipline freudienne a beaucoup contribué à éclairer : quels rapports la situation cinématographique entretient-elle avec le stade du miroir, avec l'infini du désir, avec la position de voyeurisme, la scène primitive, les tours et retours du désaveu, etc. ?

Cette vaste question — c'est en somme celle de l'ancrage « profond » du cinéma comme institution sociale — comporte bien d'autres aspects encore, parmi lequels, il ne faut pas en douter, certains dont je n'ai même pas le soupçon : parce que celui qui écrit (= « moi ») n'est tel que d'avoir ses limites ; et aussi parce que l'interrogation elle-même, en matière de cinéma, n'a jamais été vraiment dessinée selon ce tracé (au point de convergence d'une sémiotique, d'un inconscient et d'une histoire), en sorte que le tâtonnement, comme chez les enfants qui marchent dans le noir, est ici l'un des modes les moins aveugles de l'avancée (Les esprits plus absolus, qui tranchent de tout, sont seulement des tâtonneurs qui s'ignorent).

Je vois s'annoncer, en ce moment (Automne 1975), un autre « volet » de mon problème : celui des opérations métaphoriques et métonymiques dans la chaîne du film — opérations, j'insiste, plutôt que métaphores ou métonymies localisées et isolables —, et plus généralement des « procédés de figuration » (au sens freudien de la *Traumdeutung*) ainsi que de leur place exacte, selon les films, entre le processus primaire et le processus secondaire (= étude des degrés de secondarisation). C'est-à-dire, aussi, le mode d'intervention des condensations et des déplacements dans l'engendrement textuel du film : il est facile de dire qu'il y en a, et d'en fournir quelques exemples, il est moins facile d'esquisser, même à gros traits, quelque chose comme un espace épistémologique où se validerait telle ou telle façon d'en parler : à partir de quel « minimum théorique » (car il ne faut pas espérer aujourd'hui davantage qu'un minimum) peut se constituer un discours cohérent sur ce qu'il y a de *rhétorique primaire* dans le tissu filmique ?

Question qui se distingue des précédentes, que j'ai un peu abordées (= identification spectatorielle, écran comme espace scopique, modalités de la croyance-incroyance, etc.), en ce qu'elle affecte directement le texte même du film. Elle concerne aussi, par là, l'institution du cinéma, le dispositif dans son ensemble, puisque ce texte en fait partie. Mais elle n'est pas tout à fait sur le même plan que les études de spécularité, de régime scopique, de désaveu, etc., car celles-ci s'installaient d'emblée en un lieu — un « moment », plutôt — qui n'était ni exactement celui du film, ni exactement celui du spectateur, ou encore celui du code (et on pourrait allonger cette liste) : je m'étais placé comme en amont de ces distinctions, dans une manière de « tronc commun » qui recouvrait tout cela à la fois, qui n'était autre que la machine-cinéma elle-même, envisagée dans ses conditions de possibilité. Avec les figures de l'enchaînement visuel ou sonore, on reste assurément « dans »

cette machine, mais on y a accédé plus nettement par une de ses portes d'entrée, celle de la textualité du film.

Avant d'en arriver à l'aspect cinématographique des choses, il me semble qu'un effort préalable s'impose, un effort de clarification notionnelle qui a ses exigences propres de travail. Exigences, en l'espèce, un peu lourdes, car cette tentative de repérage va rencontrer sur son chemin (c'est la condition même de sa réalité) plusieurs champs de connaissance distincts, préexistants, qui ne « raccordent » pas entre eux de façon automatique ; il s'agit justement de *chercher*, dans une perspective cinématographique, le tracé possible de leur articulation. On pressent aujourd'hui, dans les réflexions les plus avancées sur le film, que différentes idées tendent à confluer dans une problématique du texte qui est *au fond* (en droit) unique ; par exemple, et pour m'en tenir à une seule « série », les notions de déplacement, métonymie, syntagme et montage. Mais si l'on veut aller un peu plus loin, il faut considérer que, dans leurs champs d'origine respectifs, elles ont chacune un arrière propre et passablement complexe ; pour confronter autre chose que des fantômes banalisés ou des mots à la mode — car une notion n'est vraiment telle qu'*à partir* de son lieu d'élaboration dans l'histoire des savoirs, même et surtout si on compte la transporter ailleurs —, il faut un tant soit peu consentir à *remonter* les problèmes : ne pas demeurer prisonnier d'une position en aval qui s'ignore comme telle.

Il y a en effet, dans cette affaire bien embroussaillée et si attirante (et attirante, peut-être, parce qu'embroussaillée), il y a d'un côté la rhétorique, ancienne et classique, avec sa théorie des figures et des tropes, entre autres la métaphore et la métonymie. Il y a la linguistique structurale post-saussurienne, venue beaucoup plus tard (l' « empire » rhétorique a duré quelques vingt-quatre siècles), avec sa grande dichotomie du syntagme et du paradigme, et sa tendance à subsumer l'héritage rhétorique selon un partage similaire (Jakobson). Il y a la psychanalyse, qui a introduit les idées de déplacement et de condensation (Freud), puis qui les a « projetées », en son orientation lacanienne, sur le couple métonymie/métaphore. Je vais donc être amené à un cheminement où les étapes cinématographiques seront entremêlées d'autres parcours, qui auront l'air de tourner le dos au film : condition nécessaire pour le rejoindre mieux.

1. Figure « primaire », figure « secondaire »

Métaphore, métonymie. Si on en prélève librement des occurrences diverses, on s'aperçoit vite que leur degré d'engagement dans le processus primaire — ou dans le processus secondaire, pour qui prend les choses par l'autre bout — varie assez sensiblement selon les cas.

J'ai besoin pour commencer (on verra peu à peu pourquoi) d'un exemple dont la banalité ne soit pas douteuse. Je choisis le mot français *Bordeaux* [1]. C'est d'abord le nom d'une ville (= un « toponyme »). Puis il s'est mis à désigner le vin qui s'y fabrique : évolution classique, métonymie de manuel : le lieu de production à la place du produit, l'une des formes du glissement de sens par contiguïté (contiguïté géographique, en l'espèce). — Mais il est clair que le pouvoir primaire et la résonance inconsciente de cette association (qui pourtant, même prosaïque, a bien dû quelque jour se *frayer* de façon active) sont à présent très émoussés dans beaucoup de cas où le mot se trouve prononcé ou entendu. Beaucoup, pas tous : comment le savoir ? (J'y reviendrai). — Devant les métonymies de ce genre, Freud pourrait dire que l' « énergie psychique » (le sens), avant de se « lier », pour se lier, est passée par des modes de circulation plus « libres » : ce vin célèbre aurait pu recevoir d'autres noms, terminus provisoires d'autres trajets symboliques ; le nom de la ville aurait pu se transférer (comme dans le terme politique de « Girondins », sous la Révolution) à tel autre de ses produits ou de ses attributs. Le code (la langue française) a retenu l'un de ces parcours sémantiques : on ne saurait dire qu'il soit illogique, il se « comprend » fort bien (après-coup), mais il a été choisi — et ici apparaît déjà, derrière la métonymie, l'*acte* métonymique — parmi beaucoup d'associations possibles (ou esquissées puis abandonnées, en sorte que seuls les érudits les connaissent), et qui, elles aussi, auraient été plus ou moins logiques. Il n'est que de feuilleter au hasard un traité d'étymologie : on y apprend que *guillotine* s'explique par le nom de l'inventeur (Guillotin), que *style* remonte au latin « stilus » (= sorte de poinçon servant à écrire), etc. Chaque fois la même chose : on se dit « Ah oui ! », mais on ne l'aurait pas deviné. La sémantique diachronique nous déclare que ce mot « vient » de cet autre, ou que celui-ci « a donné » celui-là ; elle désigne ainsi des trajets qui sont rarement *nécessaires ;* chacun d'eux en a éliminé d'autres qui étaient raisonnables ; l'acte de choix, de lui-même, n'est jamais vraiment « logique ».

Inversement, la symbolisation comme « énergie liée », une fois qu'elle s'est fixée dans la métonymie aujourd'hui lexicalisée (Bordeaux), consiste encore en un circuit, en une circulation : d'un nom de lieu à un nom de boisson, dans mon exemple. « Lié », mais non immobile : au contraire, le mot indique que c'est la mobilité elle-même (le déplacement) qui est désormais codée, comme un chemin *tracé*. On n'oubliera pas que Freud, au long de son œuvre[2], a constamment proposé comme l'exemple le plus typique d'énergie liée ce qu'il appelle le « processus de la pensée » (de la pensée dite normale, non onirique), processus qui, selon lui, exige deux conditions préalables : un degré permanent d'investissement élevé de l'appareil psychique, qui correspond à peu près au phénomène de l'attention, et le déplacement de quantités d'énergie faibles et contrôlées lors du passage entre chaque représentation et la suivante (sinon, c'est l'association disruptrice, et à l'extrême l'hallucination qui, comme on sait, recherche l'« identité de perception » et non plus l'« identité de *pensée*[3] ; c'est moi qui souligne le dernier mot). Ainsi le déplacement, pour Freud, même s'il en a surtout étudié (ou si on en a surtout retenu)

1. « Je choisis... » : ici se posent déjà, à petite échelle, les problèmes mêmes dont ce texte va débattre. C'est ce que me fait remarquer un auditeur de mon séminaire, un psychanalyste, Pierre Babin. Car pourquoi ai-je « choisi » *Bordeaux* parmi cent autres exemples qui convenaient aussi bien au propos conscient de mon exposé ? Me voici donc forcé d'illustrer par ma propre démarche ce que je vais avancer. Il n'y a pas de début et les choses ne s'arrêtent nulle part...

2. Déjà dans l'*Entwurf einer Psychologie*, 1895 : puis, entre autres, dans *L'interprétation des rêves* (p. 480-482, 512), les « Formulations sur les deux principes du fonctionnement psychique » (1911 ; la pensée comme « activité d'épreuve »), « Le Moi et le Ça » (p. 217), etc.

3. Cf. notamment p. 512 de *L'interprétation des rêves*.

les variantes primaires, désigne la mobilité psychique dans sa généralité : c'est l'hypothèse énergétique elle-même [4], le modèle économique de la psychanalyse. Ce *transit*, dans le cas du vin de Bordeaux, est d'ordre métonymique, et il est pour ainsi dire posthume : déposé dans la langue, si bien que les sujets (si l'on entend par là les individus, car le code est aussi un « sujet ») sont dispensés de l'effectuer eux-mêmes dans ses entrelacs plus ou moins primaires. En évoquant une métonymie de mécanisme très voisin, celle qui a abouti à nommer le « Roquefort », on voit que certains francophones peuvent connaître le fromage en ignorant jusqu'à l'existence de la localité (« Bordeaux » reste connu comme toponyme parce que la ville est plus grande) : mais, même avec « Roquefort », ils ne peuvent l'ignorer que parce que la langue le sait. Voici, de toutes façons, des métonymies largement secondarisées.

4. Freud remarque un peu partout que le caractère le plus fondamental en même temps que le plus énigmatique du fonctionnement psychique, est qu'il repose entièrement sur des sortes de masses quantitatives d'intensité (= « excitations », « énergie », « charges », « investissements », etc.) dont la *mobilité* rend compte des divers avatars du comportement humain. Voir par exemple « Le Moi et le Ça », p. 215-217 (= « libido narcissique désexualisée »), ou encore « Au-delà du principe de plaisir », p. 38 : nous ignorons totalement ce qu'est au fond la nature d'une « excitation psychique », c'est comme un X que nous sommes obligés d'introduire tel quel dans tous nos raisonnements, etc ; également, p. 8 du même ouvrage (sur le mystère économique du plaisir-déplaisir)

Sur les figures « usées »

On pourait évidemment espérer, au moins pendant un temps, que ces problèmes seraient résolus si l'on déclarait que « Bordeaux », ou « Guillotine » (avec les exemples du même genre, qui sont innombrables), n'est pas une métonymie mais le résultat actuel, de soi non métonymique, d'une ancienne métonymie. Les linguistes font souvent de telles distinctions (sans forcément s'en exagérer l'importance) : ainsi avec les idées courantes chez eux, de « métaphore usée », de figure ancienne qui n'est plus une figure, etc. C'est un peu dans le même esprit qu'un rhétoricien comme Fontanier, dont on connaît l'importance au début du XIXe siècle, excluait la *catachrèse* de la liste des figures véritables et la versait au nombre des « tropes non figures » : la catachrèse, en effet (= « aile » de moulin, « feuille » de papier), est un mode de désignation qui, même s'il a quelque chose d'évidemment figuré, est devenu le nom le plus ordinaire de l'objet à désigner, et à vrai dire son seul « nom » véritable. (Je remarque toutefois que ce raisonnement peut être retourné contre l'une des idées les plus constantes de la tradition rhétorique, contre le statut mythique d'antériorité du « sens propre » : puisque le terme le plus propre à convoquer certains référents est un terme figuré...).

Réserver la qualité de figures à celles qui sont actuellement vivantes, la refuser à celles qui sont éteintes, ce n'est rien d'autre qu'une convention terminologique (à laquelle, pour ma part, je ne me rangerai pas). Elle a le mérite, c'est vrai, de nous rappeler l'importance qu'il y a à situer dans l'histoire, pour les figurations devenues usuelles, le moment un peu précis de leur intervention active, et de ne pas le confondre avec la suite de l'affaire. Mais une fois les deux cas dûment distingués, nous demeurons devant ce qui m'apparaît comme le fond du problème, et la distinction, désormais, ne nous aide plus guère, surtout si on y voit quelque invite à établir une cloison étanche entre figures en exercice et figures défuntes. Car au-delà du geste taxinomique (qui garde son intérêt comme tel), ce qu'il reste à comprendre est justement le plus difficile : que chaque matrice de signification (comme la métonymie), dans son tracé spécifique, dans ce qui la *définit* en

l'opposant aux autres, demeure la même « vivante » ou « morte », qu'il soit de sa nature de pouvoir apparaître sous les deux formes. En d'autres termes : si vraiment, lorsqu'elle est « morte », elle n'était plus du tout figure, comment pourrions-nous savoir qu'elle est métonymie plutôt que métaphore ? Et, en radicalisant l'interrogation : comment les configurations codées peuvent-elles seulement *signifier*, si elles n'ont rien de commun avec les poussées novatrices en cours de frayage, où l'on saisit la signification en train de se construire ?

C'est ce que j'appelerai le paradoxe du code (son paradoxe définitoire) : le code, en dernière analyse, ne peut devoir ses caractères, et jusqu'à son existence, qu'à un ensemble d'opérations symboliques (le code est un *faire* social), et pourtant il n'est code que dans la mesure où il rassemble et organise les résultats « inertes » de ces opérations. On n'en sera pas quitte, ici, en objectant telle où telle conception qui « dynamise » l'instance codique elle-même, comme le fait la linguistique générative : il est vrai que pour elle la langue consiste avant tout en des règles de modification (= « réécriture »), et non en une liste de morphèmes ou même de types phrastiques ; mais ces règles, à leur tour, (idéalement, supposées connues à fond), sont fixes dans leurs prescriptions et dans leur nombre, et le propre d'une langue est de s'y tenir : c'est la notion de grammaticalité : il s'agit encore, et même plus nettement, de ce phénomène singulier et courant qu'est une mobilité immobilisée, un transport arrêté. — Arrêté, mais continuant à porter le sens : toute opération codée est, d'une façon ou d'une autre, une démarche que chaque occurence re-produit, même si son déroulement est désormais programmé, plus ou moins immuable. Et inversement, si on me permet de « sauter » sans crier gare à l'autre bout de mon problème, il me faut rappeler que les trajets les plus primaires de l'inconscient, chez un sujet donné, sont programmés par sa structure et par son histoire infantile, qu'ils manifestent une tendance invincible à se « reproduire » (le terme appartient aussi au vocabulaire des psychanalystes), à se décharger suivant des itinéraires associatifs plus ou moins fixes : c'est la *répétition*, notion très centrale dans la pensée freudienne. — L'opposition du « lié » et du « libre », au-delà des mots qui l'expriment conventionnellement, ne doit pas induire en erreur : il y a du libre derrière le lié, puisque toute démarche commence dans l'inconscient, et il y a du lié dans le libre, puisque l'inconscient est une organisation non-quelconque d'affects et de représentations.

Figural, linguistique = la figure au cœur du « sens propre »

Dans l'histoire des langues telle que l'ont étudiée ceux qui la connaissent le mieux, certains changements lexicaux mettent fortement en évidence cet étonnant coefficient d'homogénéité entre les trajets sémantiques inédits et leurs reprises ultérieures devenues banales. Si les mots sont sans cesse en train de changer de sens (ou de s'adjoindre des

sens nouveaux), si les sens, eux aussi, « changent de mots » très facilement, c'est pour part notable à travers le jeu d'emplois figurés qui se perdent ensuite comme tels, qui deviennent des termes propres, et qui relancent ainsi l'écheveau diachronique par un double effet de contrecoup : supplantant l'ancien propre, et suscitant la montée de figurés nouveaux (tout est en place, alors, pour un nouveau cycle de la spirale).

En bas latin (« roman commun »), le mot *testa* voulait dire « tesson » ou « fiole », et son signifiant, soumis aux lois de l'évolution phonétique, est devenu « tête » ; il s'est mis à désigner, de plus en plus constamment, la partie du corps qui porte aujourd'hui ce nom : métaphore argotique, puis dénomination ordinaire, évinçant peu à peu *caput* qui disparaît dans cette acception (voir toutefois « couvre-chef », « hocher le chef », etc.) ; le signifié (partie du corps) a changé de signifiant ; le signifiant (testa-tête) a changé de signifié, car de nos jours plus personne n'y voit « tesson » ; l'autre signifiant (caput-chef), bousculé par le premier, a suivi son exemple : il désigne maintenant, par une autre métaphore démétaphorisée, un homme qui commande (figure restée vivante dans l'expression « être à la tête de » : on voit que les décès, en la matière, ne sont pas toujours faciles à constater ; il y a des morts partielles). Ce petit branle-bas, dont le principe actif est donc la comparaison (resserrée en métaphore), n'est pas forcément terminé : l'argot d'aujourd'hui a de nouvelles « figures » pour la tête, puisqu'elle n'est plus figurée : *citron*, par exemple (ou *fiole*, qui fait renaître étrangement « testa ») seront peut-être de taille, un jour à évincer *tête* : le signifié aura reçu une nouvelle appellation « propre »...

Enchevêtrement de la figuration et de la non-figuration. Ensemble de poussées (de déplacements au sens le plus large), où le codé et l'émergeant sont en perpétuels rapports de transmutation : un des moteurs de l'évolution lexicale. On songe à ce « méticuleux vertige » de la rhétorique qu'a si bien décrit Gérard Genette, « tourniquet du figuré défini comme l'autre du propre et du propre défini comme l'autre du figuré » [5]. Enchevêtrement complexe, qui se relance lui-même : *intime*, suggérant quelque parenté (difficile à comprendre) entre les deux contraires. Les langues, à travers les siècles, ne sont jamais immobiles, et le changement du code est aussi inéluctable que le code lui-même : c'est, entre autres facteurs, grâce à la permanente capacité qu'ont les idiomes à absorber toujours de nouveau des liens associatifs inédits : à les fixer, à les rendre ainsi durables et, dans le même mouvement, à les dissoudre en tant que subversions potentielles : à les lier en les niant, à les nier en les entérinant (comme dans les éternels désaveux dont se tissent nos jours). Tout code est un ensemble de *reprises*, de doubles chocs en retour : récupérations du primaire par le secondaire, ancrages du secondaire dans le primaire. Et cet ensemble de reprises, au cours du temps, se voit lui-même constamment repris, semblable à un monument — *monumentum* : souvenir, trace, reste —, un monument que l'on restaure mais qui, à toute époque, aurait été en cours de restauration et ne connaîtrait pas d'autre « état » ; en cela, semblable à l'histoire des civilisations, ou à la biographie de chacun.

5. *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 23 (dans « La rhétorique restreinte »).

« Figuré »...? *Figural*, plutôt : l'un de ses principaux effets n'est-il pas de modifier l'état du non-figuré ? Dans cette mesure, les sens figurés sont antérieurs aux sens propres. Les figures ne sont pas des « ornements » du discours (= *colores rhetorici*), des enjolivures surajoutées pour plaire. Elles ne relèvent pas essentiellement du « style » (= *elocutio*). Ce sont des principes moteurs qui façonnent le langage. Si l'on remonte, même mythiquement, aux origines de la parole, il faut bien admettre que les *nominations premières*, les sens les plus « propres » de tous, n'ont pu reposer que sur quelque association symbolique ensuite stabilisée, sur quelque variante « sauvage » de la métaphore ou de la métonymie, puisque l'objet n'avait pas de nom auparavant. D'une façon ou d'une autre, le terme exact, référentiel, purement dénotatif, a dû lui aussi être *inventé*. Onomatopée ou chant modulé (= métaphore), animal désigné par son cri (= métonymie ; voir le latin *pipio*, qui a donné le français « pigeon »), etc. Les premiers sens propres ont forcément été figurés, comme lorsque les enfants disent « le coin-coin » pour désigner le canard.

La difficulté, en somme, n'est pas d'éviter la confusion, au fond peu menaçante, entre les perlaborations actuelles et leurs retombées ultérieurement solidifiées, mais de comprendre au contraire comment il se fait que la fonction symbolique se joue toute entière sur le passage perpétuel des unes aux autres, comme si le code servait seulement à être transgressé, comme si l'avancée significationnelle, de son côté, avait besoin du code derrière elle (pour s'y adosser) et aboutissait nécessairement à un nouveau codage provisoire. L'évolution des cultures, à cet égard, évoque beaucoup le cours de la vie quotidienne : devant une manifestation claire du processus primaire, comme *l'acting* caractérisé de notre meilleur ami en train de nous faire une scène, ou à l'inverse du processus secondaire, comme une calme délibération rivée à des circonstances réelles (si tant est que la chose existe), chacun sait à quoi s'en tenir. De même, on n'est pas en danger d'oublier la différence entre le *pâtre-promontoire* de Hugo et le nom de la tête en français courant. Le « mystère », dans mes deux couples d'exemples et dans tous les autres, est bien plutôt qu'on soit contraint de supposer, quelque part en amont, une origine commune aux deux évolutions divergentes.

J'ai dit que l'association d'idées qui a permis de dénommer le Roquefort a cessé aujourd'hui d'être vivante. Mais si je connais la petite ville, si j'y suis passé une fois en vacances — c'était pendant l'occupation, je me souviens ; j'étais petit garçon, avec mes parents, nous allions chaque été dans l'Aveyron, pour y trouver un peu de ravitaillement —, le mot va m'évoquer tout un paysage, Millau et Saint-Affrique, et le tournant pierreux d'une petite rue ancienne, montueuse : voilà que je refais activement le chemin de la métonymie (pas seulement celui de mon enfance), et la langue, en son temps, n'avait rien fait d'autre, puisque les ouvrages de sémantique nous disent qu'il y a un lien entre le produit et son lieu de fabrication. Troublante similitude. Et qui concerne tout autant la métaphore : il ne suffit pas de répéter qu'une partie notable du lexique est faite de « métaphores usées » du genre de *testa* (proposition qu'Antoine Meillet considérait déjà comme traditionnelle et peu significative, exacte au demeurant [6]) : quelque usées

6. Antoine Meillet, « Comment les mots changent de sens », dans *L'année sociologique*, 1905-1906 (Repris dans *Linguistique historique et linguistique générale*).

qu'elles soient, pourquoi est-ce que ce sont justement des métaphores, c'est-à-dire de ces figures qui, avec d'autres, sont au principe même de la poésie la plus abrupte et la plus jaillissante ? Pourquoi, en d'autres termes, bien loin que le langage poétique soit un « écart » et le langage ordinaire une norme, est-on amené à supposer, comme y insiste souvent Julia Kristeva, que le langage ordinaire est un sous-ensemble restreint, provisoirement dépoétisé, de symbolisations plus fondamentales qui ressemblent à celles du langage poétique ? (Charles Bally, un des disciples directs de Saussure, a longuement analysé l'« expressivité » du langage le plus quotidien [7], et il montre qu'elle ne diffère pas essentiellement des figurations poétiques). — Problème, donc, qui est à la fois nouveau et ancien (comme tous les vrais problèmes). En matière de cinéma, il se pose de façon plus aiguë ; je dirai : plus *proche* de nous, car la couche de langue qui nous en sépare est moins épaisse (les questions « arrivent » plus vite) : le *moment du code* présente ici moins de stabilité et de consistance que n'en ont les idiomes ; il existe pourtant ; la différence tient au degré de son autonomie relative (On ne retombera pas dans l'antagonisme mythique de la coupe réglée et de l'invention toujours sur la brèche).

7. Notamment dans *Le langage et la vie* (recueil), Payot, 1926 (3e éd. augmentée, 1952, Genève, Librairie Droz, et Lille, Librairie Giard).

Sur les figures naissantes

Je crains que mes histoires de tesson et de Bordeaux ne commencent à lasser le lecteur. Veut-on alors des métonymies d'une autre sorte, d'emblée plus primaires, ou plus manifestement telles ? Me voici forcé de parler de moi davantage, puisque tout exemple pris dans une langue ou dans un code cinématographique serait déjà amorti par cela seul que préexistant. — Donc, au moment où j'écris ces phrases, et depuis plusieurs jours déjà, à peu près depuis que cet article m'occupe l'esprit, un marteau-piqueur, dans une rue voisine, me casse la tête sans relâche. J'ai pris l'habitude, lorsque je me « parle » à moi-même, de désigner ce texte, pour lequel je n'ai pas encore arrêté de titre, comme l'*article marteau-piqueur*. C'est une nomination absurde. J'avais d'autres solutions, plus logiques : ne serait-ce que « mon dernier article » ou bien, familièrement, « mon truc sur métaphore métonymie » (d'après son sujet approximatif). « Marteau-piqueur » est une association primaire [8], et je devine plus ou moins (après-coup, bien sûr, et en partie seulement) son cheminement dans mon inconscient. Je me concentre pour travailler et je n' « entends » plus ce vacarme persécutif ; mais d'une autre façon, je l'entends et j'en souffre : le mot « persécutif » vient spontanément sous ma plume. J'écris malgré ce bruit, et aussi contre lui. Entre lui et moi, c'est une lutte d'*existence* : si je l'entends trop, je ne veux plus écrire, et si j'écris, je ne l'entends presque plus. Je le fantasme (cette fois par condensation) comme le représentant de tous les obstacles divers — auxquels je suis, par caractère, cruellement sensible — qui font de la « recherche » quelque chose de perpétuellement impossible par

8. Et pourtant, me font remarquer ici des auditeurs de mon séminaire (Régine Chaniac, Alain Bergala), il est probable que cet acte de nomination sauvage doit encore beaucoup à une sorte de champ codé qui l'entoure en pointillé. Le marteau-piqueur est souvent pris comme emblème des vacarmes modernes et industriels, c'est un peu une « nuisance-type ». Et puis, il évoque les chantiers de construction, et il m'a dérangé dans mon travail lorsque ce texte était « en chantier » (= métaphore banale). Etc.

Je n'y avais pas pensé. L'idée de marteau-piqueur s'était présentée à moi par d'autres chemins, réellement spontanés, que j'explore un peu dans ces pages. Bel exemple (plus que je ne croyais) de l'intrication du primaire et du secondaire. Un peu comme dans l'affaire de *Bordeaux* (voir p. 3, avec la note 1), mais cette fois en sens inverse. Les trajets associatifs sont toujours plus et moins « personnels » qu'on ne l'imagine d'abord.

la disponibilité qu'il y faudrait et qui ne se trouve presque jamais : un acte dont chaque réalisation est conquise sur sa forte improbabilité initiale, et qui n'a pas de place dans la vie quotidienne mais seulement *contre* elle : une petite schizophrénie. En appelant « marteau-piqueur » mon travail actuel, je donne un débouché à ma haine contre tous les agents de dérangement, mais j'exprime également, par une sorte de formation réactionnelle, un autre sentiment (aussi infantile que le premier, aussi infantile que tout affect) : un menu triomphe : triomphe parce que mon article, malgré le marteau-piqueur, a l'air de vouloir avancer : je lui donnerai donc, comme à quelque général vainqueur, le surnom du vaincu. Sobriquet, omnipotence...

Ce petit fragment d'auto-analyse, je pourrais le poursuivre en des zones plus troubles. Cet été, justement, j'ai été plus qu'à l'ordinaire empêché de travailler, en partie par la « faute » (involontaire) de personnes proches ou de ma famille. J'aperçois que le marteau-piqueur, dans mon fantasme, n'a fait que les relayer (ma métonymie consciente est donc *aussi* une métaphore inconsciente). Les êtres auxquels on tient sont ceux qui vous dérangent le plus, et ce n'est même pas paradoxal (c'est au fond l'ambivalence). De proche en proche, la « nomination » de mon article renvoie à quelque configuration de style œdipien. Voici une métonymie largement « primaire », en rapports spécifiables avec un inconscient, inédite en tant que telle, absente de tout code ou de tout manuel.

Et pourtant, il suffirait que j'explique à quelqu'un une petite partie de ce que je viens de dire ici, il suffirait que je l'informe de la simple présence du marteau-piqueur pendant que j'écrivais, pour que cette désignation lui devienne aussitôt intelligible et qu'il puisse la manier à son tour. On saisit ici comme une amorce secondarisante (= « déprimarisation »). Mon auditeur n'aura pas besoin de remonter toute la chaîne. Mais c'est que la première association (la proximité physique du vacarme) est à elle seule une chaîne : en elle se manifeste le principe même de la métonymie, et si un étranger me comprend, c'est qu'il dispose lui aussi (ce n'est donc pas un étranger) de ce principe de symbolisation : il est capable, comme dirait Freud, de déplacer de l'énergie d'une représentation à une autre qui lui était contiguë (la contiguïté, ici, est à la fois spatiale et temporelle). Ma métonymie, en principe accidentelle et privée, idiolectale, née du moment et qui ne devrait pas lui survivre, pourrait sans difficulté se secondariser sensiblement, moyennant une sorte d' « aplatissement » sur son seul chaînon le plus apparent : la surdétermination se perdrait, et avec elle la métaphore qui était sous la métonymie. Cette socialisation est pure affaire de circonstances (comme les changements lexicaux des idiomes) : ainsi, dans le groupe de mes amis les plus proches (qui dessine déjà un *sociolecte* possible, même infime), « article marteau-piqueur » pourrait devenir familièrement le « vrai » nom de mon article, celui sous lequel il serait régulièrement désigné : son nom vernaculaire, dirait un linguiste. Et après tout, ne parle-t-on pas des « *Lundis* » de Sainte-Beuve, pour la seule raison que ces chroniques paraissaient dans la presse chaque lundi ? Métonymie assez semblable. Seule diffé-

rence : son emploi est beaucoup plus général. Mais c'est que Sainte-Beuve est un classique.

L'illusion métalinguistique

Dans la suite de ces pages, lorsque je dirai « métaphore » ou « métonymie », ce sera donc, sauf précision spéciale, pour désigner des trajets associatifs spécifiques dans leurs différences mutuelles, et sans attacher à l'un plus qu'à l'autre l'idée d'original ou de banal, de logique ou d'illogique, de primaire ou de secondaire, de tel ou tel degré de codification [9]. Il me paraît impossible de préjuger du point exact qu'occupe chaque figure sur ces différents axes bipolaires, dans une étude où c'est précisément cela qui se trouve discuté, et dont l'horizon (même lointain) est le texte cinématographique, où l'imbrication particulière du primaire et du secondaire, dans l'état actuel des recherches, nous est fort mal connue.

Si je reviens en effet, par une démarche qui vise à la rétroaction, de mon petit exemple autobiographique à la métonymie du « Bordeaux » (choisie parce qu'anonyme), je m'aperçois qu'à moins d'une analyse spéciale rien ne peut me garantir la nature véritable, le nombre et l'exact degré de « profondeur » des parcours symboliques qui ont lié la représentation d'un vin à celle d'une ville. Car dans « marteau-piqueur » aussi, un chaînon de surface, coupé de tout le reste, suffisait à assurer la signification minimale. Quand on m'explique que dans « Bordeaux » *le* lien métonymique *est* la contiguïté géographique, je ne suis pas obligé de le croire, puisqu'il est clair que le traité de sémantique a pour fonction et pour but de m'indiquer la plus simple, la plus consciente et la plus généralisée des associations qui peuvent exister ou s'établir entre la localité et la boisson, sans se soucier des autres. Je n'ai aucune raison de penser que « Bordeaux » soit moins surdéterminé que « marteau-piqueur » (ou moins surdéterminable que « Roquefort », pour lequel j'ai amorcé, quelques pages plus haut, ce cheminement régressif).

En somme, la tradition grammaticale et rhétorique réduit ce qui est bien plutôt, dans « Bordeaux » ou dans tout autre exemple, le nœud provisoirement arrêté d'une *associativité infinie*, à l'un seulement des nombreux fils de l'écheveau qu'elle « ouvre » virtuellement. Virtuellement, mais aussi réellement, puisque cet écheveau, d'une façon ou d'une autre (plus ou moins consciente), a exercé son efficace, à coup sûr, au moment même où la figure apparaissait, et *pour* la faire apparaître : sans ces déterminations supplémentaires, si l'on s'en tient au seul chaînon officiel, comment expliquer que certaines associations se frayent et d'autres non, que certaines « prennent » et d'autres non, alors que ces dernières comportaient également quelque chaînon raisonnable et facile à justifier (on en trouve toujours un), prétexte possible à tel ou tel degré de socialisation ?

Selon les époques, selon les individus, selon les pratiques sociales, on

9. Ces remarques ne s'appliquent pas seulement à la métaphore et à la métonymie, mais aussi au paradigme et au syntagme. Les deux couples de notions ne se recouvrent pas, et il me faudra envisager assez longuement les implications de cette non-coïncidence (voir chap. 4). Mais ils présentent un comportement semblable en ce qu'ils sont susceptibles de degrés fort divers de secondarisation, qui vont de la « solidification » plus ou moins *codique* à l'émergence proprement *textuelle*. La possibilité de variations sur cet axe est un phénomène très général, commun à tout élément symbolique ou unité de discours, et qui ne concerne spécifiquement ni la métaphore, ni le syntagme, etc. C'est, au fond, le problème du code et du texte, problème indissociablement « linguistique » et « psychanalytique ». Sous le premier de ces deux aspects, il occupait déjà une place très centrale dans mon livre *Langage et cinéma*.

A l'écran comme ailleurs, le syntagme et le paradigme, dans la mesure où la tradition les a vraiment établis (car il existe des paradigmes et des syntagmes naissants), deviennent des configurations largement conventionnelles, dévorées par la « communication » immédiate, et qui sont parties prenantes dans tel ou tel code ou sous-code cinématographique. Mais les syntagmes et les paradigmes ne se fixent pas du premier coup, ils ont, comme les « figures », leur moment d'émergence, d'incandescence plus ou moins primaire. Le montage alterné, aujourd'hui si courant, devenu l'un des signifiants « normaux » de la simultanéité filmique (et l'un des syntagmes cinématographiques les mieux stabilisés), ce fut aussi, lors de ses premières apparitions dans les films anciens — et il en reste quelque chose dans ceux de notre époque —, une sorte de fantasme d'ubiquité et de « toute-voyance », de regard derrière la tête, une vaste condensation tendan-

tielle entre deux séries d'images, procédant elle-même par un suite de va-et-vient, de déplacements entre les deux séries.

peut ressentir ou fabriquer, entre l'idée de *style* en ses multiples résonances et celle d'un poinçon tenu à la main (*stilus*), bien d'autres itinéraires évocateurs que celui qui rejoint l'outil à l'action, (= sous-cas traditionnel de métonymie), et il est difficile de reconnaître ceux qui ont pesé le plus dans la stabilisation du parcours terminal. Les linguistes savent qu'une formation lexicale ou une locution s'impose par son « expressivité » plus que par sa logique (exemple : *un froid de canard*), et avec l'expressivité on est déjà dans des sortes d'harmoniques qui nous approchent de l'inconscient pour peu qu'on les poursuive assez avant.

Le principal privilège du maillon habituellement invoqué est d'être plus « immédiat » que les autres, plus accessible au sens commun, plus innocent aussi (visible parce qu'innocent) : en définitive, plus régulièrement susceptible de devenir conscient : c'est la partie émergée de l'écheveau, le bout de la pelote qui est moins censurable. Et c'est aussi (mais l'un résulte directement de l'autre) le seul qui ait été promu à la *dignité métalinguistique* : explicité dans les ouvrages de rhétorique ou de sémantique, arraché au nœud associatif pour être exhibé sur le théâtre de la langue, pour participer à la conscience réflexive de l'idiome, à sa grammaire indigène qui est comme son *moi*, à ce titre fortement infiltré de surmoi et d'imaginaire (= idéologie).

Tout cela laisse sourdre le danger permanent d'une véritable illusion d'optique, dont il faut essayer de ne pas être dupe. On est souvent tenté de verser au compte du secondaire la figure en son entier, surtout si elle est très courante. Mais on oublie en le faisant que le segment secondaire de son parcours est par définition ce qu'on en aperçoit le mieux, et qu'il se voit renforcé, en outre, par une sorte de surinvestissement conscient (un peu semblable à l'*attention* au sens de Freud), grâce à la vertu de l'opération métalinguistique qui, dans les livres où l'on « traite » la langue en lui surimposant un codage second, vient régulièrement fonder sur ce segment, et sur lui seul, tout l'échafaudage de ses définitions explicites.

Il n'y a pas de figures secondaires. La plus banale, au gré des « associations libres », peut se déployer à tous les niveaux de primarisation que l'on voudra, comme une fleur qui s'ouvre, pétale après pétale. Il n'y a que des figures plus ou moins secondarisées : par l'usage qui en est fait, par l' « étage » d'elles-mêmes sur lequel on les a repliées, refermées comme un livre qui aurait pu en dire plus et qu'on n'a pas lu jusqu'au bout.

Il n'y a pas de figures primaires. C'est ce que voulait dire mon marteau-piqueur, métonymie ayant quelque chose à voir avec mon désir, mais que n'importe qui pourrait manipuler sans rien savoir de lui, sur la seule information d'une circonstance anecdotique. — Il n'y a que des figures plus ou moins échappées à la secondarisation, faute d'une « reprise » sociale de suffisante ampleur ; ou bien, à un autre degré de non-généralisation, parce que, même connues, elles ne le sont que des amateurs de poésie et ne sont pas entrées dans le cercle codi-

que le plus large, celui de la langue commune. « Vêtu de probité candide » : voilà, c'est vrai, qui est célèbre, mais encore faut-il avoir lu Hugo. La résonance primaire reste ici assez vivante. Mais elle l'est déjà beaucoup moins dans une expression comme « se draper dans sa dignité », cependant fort semblable en son mécanisme sémiotique, mais qui est *tombée* (comme on le dit si bien) dans l'usage courant (= problème de la hiérarchie des classes sociales).

Les difficultés qui apparaissent ici tiennent pour une part à ce qu'il y a d'historique dans la constitution des champs de savoir. A l'époque où ont été élaborées les notions de métaphore, de métonymie, et de façon plus générale les diverses listes de figures, il n'était évidemment pas question de processus primaire ni de psychanalyse. Les rhétoriciens, dans leur *rabies taxinomica* (qu'on me pardonne cet hybride latin-grec), s'évertuaient à classer des types de trajets associatifs fort nombreux. Mais ils s'en tenaient strictement — d'autant plus strictement qu'ils ne le savaient pas, et que la question même n'avait pas d'existence historique — à la sphère des associations d'idées plus ou moins conscientes. L'ensemble du travail qu'ils nous ont légué s'inscrit donc dans un horizon qui, pour eux, était le seul possible, et qui, pour nous, coïncide largement, par un effet de rétrospection, avec celui du processus secondaire. C'est à coup sûr l'une des raisons de la difficulté que nous avons à dissocier dans notre esprit des notions comme métaphore ou métonymie d'une connotation de secondarité diffuse mais têtue (= « C'est de la rhétorique, c'est un catalogue d'expressions figées, etc. »), à laquelle nous ne consentons d'ordinaire une exception un peu notable que lorsqu'il s'agit des « figures poétiques » (ainsi mystérieusement coupées des autres, non sans dommage pour une compréhension globale du symbolique).

Agissant de la sorte, nous sommes nous-mêmes victimes d'une autre figure de rhétorique, que Charles Bally appelait « évocation par le milieu [10] », et qui est au fond (on va le voir) une forme large de métonymie. Les mots se colorent de qualités qui appartiennent à leurs premiers ou à leurs principaux usagers (= transfert de l'énonciateur sur l'énoncé) ; *combinat* nous évoque l'Union Soviétique (parfaitement étrangère au signifié de dénotation de ce mot : ensemble d'industries plus ou moins intégrées), parce que c'est à propos des plans quinquennaux de l'U.R.S.S. que l'on a commencé, du moins en France, à employer ce mot, qui est ressenti comme une traduction ou un calque du Russe (peut-être l'est-il vraiment ? Je n'en sais rien). — De même les notions de la rhétorique, pour nous, « font secondaire » (comme on dit « faire anglais »), car les auteurs auxquels elles sont dues, vus depuis notre vingtième siècle, prennent quelque chose comme un air secondaire. Ainsi, nous risquons d'oublier que la portée potentielle de leurs outils, comme il arrive souvent, dépasse peut-être sensiblement ce qu'ils en ont eux-mêmes vu ou dit.

10. Dans *Le langage et la vie*, déjà cité.

2. Figures « fines », figures « larges »

On sait que pour Jacques Lacan la métaphore prend son principe dans la condensation, et la métonymie dans le déplacement. En termes freudiens, on dirait que la condensation et le déplacement sont les « prototypes » de la métaphore et de la métonymie. Celles-ci sont les grandes « figurations » propres à l'ordre du symbolique : au langage, où Jakobson a montré leur importance, en même temps qu'à l'inconscient.

Il est remarquable que Lacan installe la métaphore et la métonymie, d'emblée, en une position dont le propre est de ne pas « basculer » plus particulièrement du côté du processus primaire ou du processus secondaire. Tout se passe comme si métaphore et métonymie étaient introduites « à côté » de cette dichotomie, qui elle-même, et non par hasard, est beaucoup moins centrale dans les textes de Lacan que dans ceux de Freud. Le couple métaphoro-métonymique tel que le présente Lacan ne saurait être référé de façon simple à l'un ou à l'autre des « processus » freudiens. C'est qu'il est référé ailleurs : au Symbolique. Les deux termes du couple marquent profondément la langue et le discours, instances assez secondaires, aussi bien que le rêve, nettement plus primaire.

Si l'on veut mesurer du point de vue sémiologique la portée de ce geste lacanien, il est, me semble-t-il, une première circonstance qu'il ne faut pas perdre de vue. « Métaphore » et « métonymie », comme notions (comme *mots*), évoquent évidemment la rhétorique plus que la linguistique moderne. Et il est vrai que celle-ci, dans l'histoire des deux concepts, est intervenue fort tard. Mais Jacques Lacan, comme il le dit lui-même [11] (et comme on le verrait aisément par la seule lecture, en-dehors de cette indication), prend les deux termes dans l'acception élargie et fortement bipolarisée que leur a donnée Jakobson, et qui doit beaucoup à son parallélisme avec l'opposition du paradigme et du syntagme, propre à la linguistique structurale. Ce *distinguo*, à mon avis, est de plus de conséquence qu'il n'en a l'air, et je compte y revenir spécialement (Chap. 3). Mais il faut rappeler dès maintenant que, pour la tradition rhétorique, la métaphore et la métonymie étaient deux figures bien particulières et circonscrites, deux *items* toujours un peu « noyés » (à des degrés divers selon les classifications proposées, qui furent très nombreuses au sein d'un catalogue plus ou moins long et minutieux, qui mentionnait également bien d'autres figures (antiphrase, euphémisme, hypallage, hyperbole, etc.). Il est clair que ce n'est pas avec des subdivisions stylistiques aussi spécialisées — et qui, dans tout système d'engendrement logique, seraient assez *tardives*, assez proches du « phéno-texte » — que l'on peut envisager de mettre en rapports la condensation et le déplacement, deux grands types de trajets psychiques à vaste portée et à multiples variantes : c'est comme si l'on avait pour but, devant deux classifications botaniques différentes, d'établir quelque tableau de correspondances entre les « embranchements » de l'une et les « espèces » ou « variétés » de l'autre.

11. *Ecrits*, p. 506, note 1 ; et aussi p. 799.

La métaphore et la métonymie à quoi songe Lacan sont des « êtres » dont le degré de généralité — le pouvoir de regroupement, dans une entreprise taxinomique, ou de « dominance » dans une perspective générative, si l'on voulait *déduire* les figures — est du même ordre que celui de la condensation et du déplacement, et c'est pourquoi l'*idée homologique* peut légitimement venir à l'esprit. Dans la « reprise » jakobsonienne de l'héritage rhétorique, métaphore et métonymie sont des sortes de super-figures, des catégories de rassemblement : d'un côté les figures de la similarité, de l'autre celles de la contiguïté. Un rhétoricien, à supposer qu'il ait ouvert ainsi ses deux colonnes, aurait eu plusieurs rubriques distinctes à inscrire sous chacun des deux chefs.

J'ai cité tout à l'heure un vers très connu de Victor Hugo (dans *Booz endormi*) : « vêtu de probité candide et de lin blanc ». La vulgate rhétorique y verrait probablement un *zeugma* : un même terme (« vêtu ») en régit deux autres (« probité » et « lin ») qui sont sur le même plan syntaxique (= substantifs compléments du participe-adjectif), mais qui sont incompatibles sur un autre axe (ici, celui de l'abstrait et du concret), en sorte qu'un seul des deux (= « lin ») convient proprement à ce à quoi il se rapporte ; en-dehors de la figuration spécifique qu'il s'agit justement de définir, une personne peut être vêtue de lin, mais non de probité. Voici un exemple, parmi cent autres, de codage *fin* des figures, conforme à l'esprit rhétorique, qui en multipliait le nombre.

Ce même fragment de texte peut être classé de façon très différente si on le rapporte à la grille métaphoro-métonymique, dont le propre est de comporter deux cases seulement. Ces deux types d'*attribution* des occurrences terminales (attestées) ne sauraient être contradictoires, puisqu'elles ne sont même pas superposables (la contradiction ne peut apparaître que dans une démarche commune). Dans le vers de Hugo, et sans qu'il cesse d'être un exemple de *zeugma*, il est permis de saisir une poussée de l'opération métaphorique (= la probité est comme un vêtement), et aussi de l'opération métonymique : Booz, dont on connaît d'ailleurs la probité, était (également) vêtu de lin : ces deux attributs, l' « abstrait » et le « concret », tendent à fusionner, dans leur commune blancheur (= nouvelle intervention métaphorique : « candide/blanc »), en une sorte de vêtement transcendant, idéal et littéral à la fois, puisque tous deux appartiennent à Booz et sont ainsi « contigus ».

Soit le gros plan de cinéma, et la question de son *emplacement* (emplacement terminal) dans quelque tableau classificatoire obtenu à partir des deux « entrées » Métaphore et Métonymie. Dans cet exemple, les préalables (= problèmes de statut) qu'il faut régler avant toute réponse attributive d'une appartenance sont au nombre de six (estimation minimale) : 1) Pourquoi a-t-on choisi de prendre « métaphore » et « métonymie » dans leur sens linguistique (bipolaire) plutôt que dans leur sens rhétorique, finement particularisant ? 2) Le gros plan ayant à l'évidence quelque chose de synecdochique, va-t-on considérer que la métonymie (même large, plutôt jakobsonienne) subsume la synecdoque, ou qu'elle

la laisse hors de son champ ? Je rappelle que cette position intermédiaire n'est pas sans exemple ; ainsi Fontanier proposait-il de rassembler tous les tropes sous trois grands genres, métonymie, synecdoque, métaphore. 3) Se bornât-on à la métaphore et à la métonymie, est-il certain qu'on ait intérêt à les concevoir comme exclusives, et le gros plan ne pourrait-il combiner en lui ces deux principes ? 4) Est-il certain que le gros plan lui-même, envisagé du seul point de vue du cinéma, soit une entité indivise et qu'il n'exige pas, pour être *effectué* dans un film, plusieurs opérations sous-jacentes distinctes, dont les unes pourraient être métaphoriques et les autres métonymiques ? 5) Jusqu'à quel point la définition même de la métaphore et de la métonymie, définition rhétorique ou linguistique, ne serait-elle pas indissociable du langage verbal et de l'entité spécifique qu'est le *mot ?* En d'autres termes : trouvera-t-on seulement, au cinéma, des métaphores ou des métonymies tout à fait isolables ? Ne faut-il pas plutôt s'efforcer d'y repérer les traces textuelles du processus métaphorique et du processus métonymique ? (Cette question entraîne à une sorte de retour en arrière sur les objets proprement linguistiques : la forte existence sociale du mot n'y agit-elle pas comme l'arbre qui cache la forêt ? Facile à localiser, la métaphore y fait oublier le métaphorique, la métonymie le métonymique). 6) Au plan psychanalytique, est-ce que la condensation, par son action même, n'implique pas un ensemble de déplacements, en sorte que ces deux types d'itinéraires, demeurant pourtant distincts, seraient pour ainsi dire l'un « dans » l'autre.

Ce sont des problèmes de ce genre qui vont me retenir, et non la recension immédiate des principales figures cinématographiques. Chacune de ces questions, selon la réponse qu'on lui donnera, va infléchir profondément toutes les répartitions de surface qui pourront être tentées ultérieurement. Or cette « réponse », chacune de ces réponses, consiste bien plutôt en un type de *gestion* du discours sur le film ; c'est un choix qui engage l'idée que l'on se fait des exigences auxquelles doit satisfaire une théorie, et non point une propriété naturelle des gros plans dans les films, susceptible d'apparaître par leur seule observation attentive (= problème de l'empirisme).

Cette analyse cavalière voulait seulement montrer que les figures de la rhétorique, multiples et minutieuses, pourraient être repensées à travers la bipartition plus récente de la linguistique : ce modelage rétroactif ferait apparaître chacune des « petites » figures anciennes comme un sous-cas de métaphore, ou de métonymie, ou des deux à la fois. Mais, que l'on s'oriente ou non vers un tel travail, il faut dégager clairement l'un de l'autre les deux axes entre lesquels il se jouerait, et renoncer à soulever des questions sans aboutissement possible, comme « Cette figure est-elle un zeugma *ou* une métonymie ? » : le problème est souvent posé en des termes de ce genre, mais le questionnement lui-même, sans le savoir, contient alors plusieurs presupposés dont aucun ne correspond à la réalité historique : 1) que zeugma et métonymie s'excluent - 2) qu'il existe une seule définition du zeugma et une seule de la métonymie - 3) qu'une occurrence textuelle peut « être » (intrinsèquement, par la nature des choses) zeugma ou métonymie, alors qu'il

n'y a que des systèmes, plus ou moins bons, qui peuvent la classer ici ou là.

Le statut et la liste

C'est surtout en songeant par avance aux problèmes qui nous attendent quand nous en serons au texte cinématographique, que j'ai un peu insisté sur les considérations taxinomiques qui précèdent. Chaque fois que l'on rencontre sur son chemin l'éventualité de *correspondances entre séries* (comme ici la « série » psychanalytique, la série linguistique, la série rhétorique, la série filmique), la tentation première — parce qu'elle a pour elle les airs du « concret », l'illusion d'aller plus vite à des « résultats », et parce que le concret et le résultat sont des entités mythiques que l'idéologie valorise fortement —, la tentation première est de sauter tout droit à un travail « en extension », d'aspirer à l'énumération définitive, à la liste. Par exemple : quels sont, au bout du compte, les principaux procédés de figuration propres au cinéma ? Lesquels sont primaires, lesquels secondaires ? Quel est l'équivalent filmique de la métaphore, de la condensation ? — On n'aperçoit pas toujours assez la nécessité préalable d'une réflexion menée davantage « en compréhension », de nature forcément un peu épistémologique, portant sur le principe même, sur la validité de toute correspondance éventuelle. Au point où j'en suis arrivé dans la rédaction de ce texte, je n'ai encore aucune idée (je le dis littéralement, hors de toute coquetterie) du « tableau » des figures de cinéma auquel je vais aboutir, si tant est que ce soit vers un tableau que je me dirige, ce dont je doute déjà un peu.

Il y a là un problème que j'ai souvent croisé dans mes recherches, et j'ai même envie de le *nommer* : ce sera le problème du statut et de la liste. A une question comme « Qu'est-ce donc qu'un code cinématographique ? », on peut donner deux sortes de réponses : une réponse de statut (« Un code cinématographique est un système construit par l'analyste, non inscrit en clair dans le film mais présupposé par son intelligibilité, etc. »), ou une réponse de liste : « Un code cinématographique, eh bien, c'est par exemple le système dit ponctuatif, ou les conventions normalisées de montage, ou l'organisation des entrées et des sorties de champ, etc. »

Christian METZ



La race qua.
(M. Klein)

par
Jean-Loup Rivière

Les désirs se reproduisent par leurs images
(Vivant De Non, *Point de lendemain*)

KYSTE

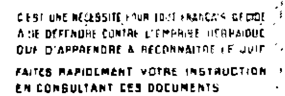
Losey, dans ses notes de travail publiées, écrit que le thème de *M. Klein*, « c'est l'indifférence » ; celle de la population française à l'égard des juifs, celle du héros Robert Klein, et finalement, excepté quelques « îlots de pureté », celle de quasiment tous les personnages. Mais *M. Klein* n'est pas un film

C'EST UNE NECESSITE POUR TOUT FRANÇAIS DECIDE A SE DEFENDRE CONTRE L'EMPRISE HEBRAIQUE QUE D'APPRENDRE A RECONNAITRE LE JUIF
FAITES RAPIDEMENT VOTRE INSTRUCTION EN CONSULTANT CES DOCUMENTS.











Exposition anti-juive à Paris, en septembre 1941

sur l'indifférence, il n'offre pas le spectacle du dédain, de la résignation ou de l'égoïsme, c'est une indifférence essentielle qui organise le film, c'est-à-dire tout autre chose que les signes d'une catégorie morale. A des degrés divers, et Robert Klein au plus haut point, les personnages vivent une *passion de l'indifférence*, en tous les sens du terme, souffrance et passivité, vive et puissante inclination. Ce noyau passionnel, car c'est un *noyau* et non une *moue*, fait de *M. Klein* un film très fort sur l'antisémitisme ; c'est-à-dire sur les formes sociales dans lesquelles explose et s'écrit cette passion. Indifférence : état de celui qui craint par-dessus tout la différence. Passion : motion irrépressible vers un objet aussi imaginaire que l'horizon. La passion de l'indifférence, c'est tout autre chose que de ne pas supporter ce qui est différent, ce qui est « autre ». « Si les juifs avaient la peau bleue » écrivait quelque antisémite de service dans *Non, les juifs ne sont pas comme nous*[2]. Et le problème avec lequel tous se débattirent était effectivement celui de la reconnaissance. S'ils avaient la peau bleue, on saurait aussi sûrement qu'ils sont juifs qu'un noir est noir : il y a une différence, mais cachée : ils sont comme nous, mais juifs, donc pas comme nous. Qu'est-ce donc que ce nous qui ne serait pas nous ? Ce qui devient insupportable n'est pas que le juif soit différent (dans les ghettos, il est assez souvent bien supporté, sa différence est *localisée*), mais que son existence introduise quelque ébranlement dans la certitude de l'identité.

La passion de l'indifférence c'est justement de se cramponner à son identité, de maîtriser son image. En ce sens, l'antisémitisme n'est pas seulement un genre particulier de racisme, mais bien sa vérité : les histoires de couleur ne sont que la peau de ce fait bien plus effrayant : il peut y avoir de la différence dans le même. Ce qui est touché ici n'est plus la rationalisation d'un goût ou d'un dégoût pour une forme de nez ou une nature capillaire mais le fait que le sujet se constitue dans l'aliénation de son rapport à l'autre. L'antisémitisme est la particularité raciste qui montre ce que le raciste-en-général ne supporte pas : la seule présence, réelle ou possible[3] d'un *autre* lui fait toucher sa nature de sujet clivé (il faut noter que l'antisémitisme est un racisme de choix, puisque la circoncision rituelle est un signe écrit au bon endroit pour insister dans ce sens). L'antisémite hait d'autant plus le juif qu'il le porte en lui, plus il le hait, plus il l'est et plus il le hait donc encore ; l'escalade criminelle vient sans doute de cet escalier sans fin. Le passage d'un rapport imaginaire au monde, état d'indifférenciation, à une relation médiate, symbolique, forme dans le corps du sujet une cicatrice, une cavité, un kyste[4] dont l'irritation produit le racisme, la *passion de l'indifférence*. En ce sens, le discours du *démocrate*, bien typé par Sartre[5], pour qui il faut respecter les juifs car ce sont des hommes avant tout, et celui de l'antisémite, pour qui ces gens sont d'abord des juifs, s'équivalent ; nier la différence ou la trancher, c'est toujours la passion de l'indifférence. Si le démocrate est louable, l'antisémite est souvent perspicace : dans *Les beaux draps*, pamphlet antisémite publié en 1942, Céline décrit l'intellectuel « enragé dès qu'il s'agit de déconner dans le sens juif » : « Et y a pas de race ! Et y a pas de juif ! » à quoi le juif répond, « Moi ! Voyez-vous ! moi ! moi ! moi ! moi ! je dis que ! que ! que ! et patati et patata ! La race-ci !... la race-là ! la race qua ! qua ! qua ! qua !... n'a pas ! n'a pas ! n'a pas ! n'a pas ! ». La race qua n'a pas de race, pour le démocrate, et qua n'a pas tout court pour l'antisémite, c'est à dire qua la cavité laissée là, le kyste *k* de la castration. Qua le kyste comme tout le monde depuis qu'il parle et que les mots viennent en place des choses. En ce sens, tout le monde est juif, mais assurément pas dans le sens du slogan humaniste « nous sommes tous des juifs allemands, etc. », c'est-à-dire, « nous sommes tous des non-juifs tout à fait solidaires des juifs opprimés ». Ni la fureur sanglante, ni les bons sentiments ne peuvent éteindre la passion kystique.

CABALE

M. Klein est une intrigue, à la fois un embrouillamini, une série d'aventures, une liaison plutôt clandestine, un ensemble de combinaisons visant à faire réussir ou échouer une affaire, bref une histoire de nœuds. Quelqu'un, nommé Robert Klein, amateur et marchand d'art, après l'achat pendant l'occupation d'un portrait hollandais à un juif nécessiteux, découvre qu'il reçoit *Informations juives* à la place d'un autre Klein, s'acharne à le rencontrer après avoir signalé le cas à la préfecture, zèle qui lui fera prendre le train de la déportation lors de la grande rafle du Vel'd'hiv, et sans avoir vu l'« autre ». Quelqu'un, *nommé*, retrouve son nom qui se promène dans la nature, comme si les cartes de visite qu'il disperse dans tout Paris prenaient corps, un corps caché, clandestin, qui se dérobe à tout rendez-vous. Le nom, ce qui se dit d'Untel, ce qui signe une image, le nœud qui serre l'identité, glisse, s'échappe : l'histoire de *M. Klein* est celle d'un *dénouement*. Robert Klein court après tous les fils mais tout à coup, croyant en saisir enfin, il met la main dans le trou, la boucle du nœud. Comme le dit son ami avocat « Un juif t'a filé et t'a laissé avec son problème », le kyste. C'est pourquoi Robert Klein est à la fois antisémite et pourrait-on dire « enjuivé », il est tout entier en plein cœur du trou. Que son nom propre ne le soit plus — multiple, il devient commun, et tout le reste suit, son image devient peu sûre, ses maîtresses des meubles, ses démarches des faux-pas. Les événements lui tombent dessus comme des lapsus, les actes sont toujours manqués ; si comme le dit Lacan, l'inconscient, c'est le réel... en tant qu'il est troué, alors à chaque coin de rue Klein tombe dessus, ou dedans. Tunnels, couloirs, passages, boyaux, ruelles en font image comme la tonalité toujours un peu étrange du film.



Le perroquet cria d'une voix éclatante « alla paschy o gaidoros Ké alla, evryskusi » (l'âne trouve autre chose que ce qu'il cherchait).

Hoffmann
(Les méprises)

K **« La gutturale K, là où elle subsiste, apporte assez généralement les sens de nodosité, jointure » (Mallarmé), être ou nœud pas être, to be or knot to be, tête, caput, crâne et caboche, du chef kaiser, kyrie, king, khan et calife, os à carie, ver à cadavre, la lettre rare des mots étrangers des mots empruntés, le non occlusif, sourd et vélaire du cavum, de la queue, du couac et du qu'est-ce que.**

CLINIQUE

Les critiques n'ont en général pas beaucoup aimé le mélange de l'Histoire, bien réelle, bien « vécue », et de la fiction jugée trop « métaphysique ». Tant d'abjection encore récente peut-elle servir de toile de fond à une fable bien fantastique ? Mais c'est que la fable raconte justement pourquoi tant d'abjection, pourquoi il fallait jeter bien loin tous ces juifs. L'Histoire n'est pas un décor ou un contexte, elle est l'équivalent de la fiction ; si l'une et l'autre se rejoignent à la fin (Klein pris dans la grande rafle), elles sont restées tout au long du film hétérogènes, comme en regard, chacune interrogeant, interprétant l'autre. L'histoire est ainsi présente comme ce qu'elle est, fragments d'images et de textes, lambeaux traversés d'oublis et d'artifices, discours plein de mort. L'historiographe est celui qui est d'ordinaire chargé de compléter tout ça, il bouche les trous, restitue le fil, peint des fresques, il fait vivre les choses du passé, il anime les morts, il rétablit une continuité ; l'historiographie est une pratique propitiatoire qui nous éternise, et Bertolucci avec *Novecento* sera certainement au tableau d'honneur de la vie éternelle. Mais l'histoire ne sera jamais qu'une feuille sauvée d'un incendie ou un registre mangé par les souris. Point de grande épopée apte à susciter l'indignation et la compassion dans *M. Klein* : la première scène, à laquelle Losey attache une grande importance, montre le Professeur Montandon, brillant et actif expert racial de la France pétainiste, en train d'examiner une femme nue et de dicter son rapport : « Gencives bombées... Léger prognathisme... Narines arquées... ». Le spectacle de cette femme manipulée comme de la viande malsaine par un jeune médecin qui ressemble à un carrelage de céramique est terrible, mais l'horrible est certainement que ça ait pu être *écrit* : qu'un médecin ait pu examiner ainsi une femme, dicter, qu'une assistance glacée ait trans-



crit, qu'une pièce d'archive en témoigne : on ne *voit* pas l'histoire, l'image et le son font entendre un *document*. Et tous les plans « documentaires » sont traités ainsi : Losey ne restitue pas le document, il le prend au pied de la lettre, il en reproduit l'écriture. Une accumulation de « détails » historiques souligne ce désir d'histoire qui n'en saisit que les traces, inscriptions, affiches, discours, trajet des véhicules policiers dans les rues et sur la carte de Paris, organisation de son timing, manipulation de fichiers. Ce traitement de l'histoire en appauvrit l'image, c'est-à-dire en réduit l'empire fantasmatique (jamais *M. Klein* ne sue la reconstitution), mais en délivre la lettre : l'imaginaire du film n'est pas le vraissemblable de l'histoire, mais son écriture, son réel, ses restes. Le fait que le récit se déroule en hiver alors que la rafle du Vélodrome d'*hiver* eut lieu en été en est l'emblème. Ces scènes « documentaires » n'apparaissent que par fragments et sans rapport direct avec la fiction, sauf à la fin du film quand Klein est pris dans la rafle : les deux fils finissent pas se nouer ; mais à la *fin* et dans ce qu'on a appelé les trains de la mort. La fiction ne vient justement pas boucher les failles d'une histoire en morceaux, elle met son lieu — interstice, intervalle — en image : c'est Klein et ses rendez-vous manqués. Et la fiction a beau se conjoindre en fin de compte à l'histoire, tout reste béant : le spectateur pense volontiers que l'autre Klein est le juif qui au début vend le portrait hollandais et que l'on aperçoit à la fin derrière Klein dans le wagon de la déportation. Au moins le nœud serait refait, la fiction bien bouclée, l'interprétation limpide comme dans un roman de gare, et rétabli ce qui pour Klein a vacillé — et ça n'est pas sans lever de l'angoisse chez le spectateur —, la consistance d'une image, la sienne, et d'un nom, le sien.

Toc.
Par la porte du bar Bloom vit une conque collée à leurs oreilles. Il entendait plus faiblement cela qu'elles entendaient, chacune pour soi seule, puis chacune pour l'autre, écoutant la rumeur des vagues, sonore, tonnerre ouaté.

Son oreille aussi est une conque, le lobe qui pointe là.

C'est la mer qu'elles croient qu'elles entendent. Qui chante. Un tonnerre. C'est le sang. Afflue dans l'oreille quelquefois. D'ailleurs, c'est une mer. Les iles Corpuscules.

Joyce, *Ulysse*

CONQUE

Que veut Klein ? S'expliquer avec l'autre qui lui cause tant de tracas ? Non, il veut le voir, il veut *voir*. Marchand renommé d'images, il sait comment se tiennent un prix ou un nom et un tableau. Si un autre visage peut se mettre sur son nom, il veut au moins l'identifier, que son identité à lui soit sauve. Mais il n'obtient de l'image de l'autre, du corps de l'autre qu'un rejet : sa voix au téléphone. Les petits grésillements d'une voix, un court moment, attestent qu'il y a quelqu'un, mais rien qui puisse être saisi, tenu, regardé ; c'est à la lettre l'abstraction du corps de l'autre qui se dépose dans l'oreille pour un temps, c'est-à-dire sa disparition. Et cette disparition est aussi celle de Klein : il saisit le téléphone pour entendre son autre, son double, comme on porte une conque à son oreille pour entendre la mer et que c'est le sang.

Le téléphone fait miroir acoustique et produit un effet d'*Unheimlich*, inquiétante étrangeté liée à la présence d'un double, « signe avant-coureur de la mort » (Freud). Ordinairement le double est inquiétant dès qu'il est aperçu, ici c'est justement parce qu'il n'est pas vu. Cette structure est posée métaphoriquement dès la seconde scène du film, la première scène de « fiction »,



après l'examen de la femme juive. Pendant qu'on entend, *off*, le dialogue de Klein et du juif, vendeur du tableau hollandais, plan sur la chambre de Klein, sa maîtresse qui se lève, ouvre la radio qui couvre les voix off, va dans sa bouche qu'elle cerne de rouge. Voix off, radio, miroir, tableau, rasoir, bouche, d'une seule coulée, la caméra enchaîne tous les objets qui un à un reviendront à Klein teintés d'*Unheimlich*, c'est-à-dire lourds de menace mortelle. La dissociation entre la série des images (miroirs, tableaux) et des voix (radio, dialogue off) préfigure le puits où Klein est voué à tomber par la mise en question d'une économie fragile : le symbolique, la langue que ma parole engage et où je me construis comme sujet, me vole un bout de mon corps, certes le bénéfice vaut le sacrifice, mais comment cacher ou compenser la perte ? En serrant bien le circuit bouche-voix-oreille : l'écrou est *l'image* ou le *nom*. L'image : c'est par exemple ce que Marguerite Duras appelle visser les voix dans les bouches, l'image montre le synchronisme qu'un dispositif comme le système de la voix off (la parole n'est pas rapportée à l'image de celui qui la prononce) détruit. Le nom : c'est incorrect (et angoissant pour l'auditeur) de ne pas dire son nom au téléphone ou à la radio, deux appareils qui dévissent automatiquement la voix. L'espace de la socialité impose une organisation précise de ce circuit que toujours mille accidents et lapsus viennent troubler, interférences, décalages, ruptures. La voix n'est pas la *présence*, elle ne l'est que par un dispositif à quoi elle est irréductible ; c'est l'exercice quotidien de la perte, car toujours elle est une invocation, un appel, elle demande une réponse, elle ne pisse jamais dans un violon. Allégorique, la scène de cabaret de *M. Klein* où un *Loyal* antisémite déguisé en juif vient dérober au travesti chantant ses colliers et bijoux ? Klein et Jeanine, sa maîtresse, la comprennent chacun selon sa position ; lui, doucement complice, rassuré que la magie du théâtre puisse faire qu'on soit à la fois l'antisémite et le juif, être *l'un et l'autre* à la fois ; elle, plutôt sensible au chant et au dépouillement du chanteur, et effrayée, elle qui ne supporte pas la seule posture sexuelle dont la scène de cabaret est la version lyrique, que visiblement Klein exige : qu'elle lui fasse la lecture.

Klein. Allo ?... Robert-Klein... qui est à l'appareil ?... Allo !... Allo ! *(tente de rétablir la communication).*
Pierre. Je crois que c'est inutile. Ce doit être le central qui t'a coupé le téléphone. Le commissaire me l'a dit.
Klein. C'était une voix curieuse, une voix étrange... que je n'ai jamais entendue.
Pierre. Toutes les voix sont étranges au téléphone, et elles se ressemblent toutes.
Klein. Non. C'est une voix particulière.
Pierre. Nous parlions de tableaux.
(scène non retenue au montage)[6]

Vocalises. Ah, leurre ! Alléchant leurre !
Joyce, *Ulysse.*

CADAVRE

Avec son nom dans la nature et l'autre Klein invisible, Robert Klein ne récupère dans sa quête que des déchets, des bouts de ficelle et des crottes de rats. Dans l'appartement de l'autre Klein, il scrute avec attention et espoir le moindre bout de papier ou de semelle. Mais le propre du déchet est d'être opaque, c'est le laissé pour compte du sens, et quand Klein s'approprie un de ces restes, une lettre de rendez-vous adressée à l'autre par sa riche maîtresse Florence, et quand donc il joue et jouit à être l'autre, il doit la vomir : au lieu du rendez-vous, le château d'Ivry-la-Bataille, Florence traite Klein de Vautour.

Klein. Pourquoi ?... je mange les cadavres ?
Florence. Vous ne restituez pas les lettres.



Une fois *rendue*, Klein repart nanti de l'adresse que l'autre s'attribue, la sienne, c'est-à-dire repart nu, une fois de plus dépouillé de ses lettres propres, nom et adresse. On le retrouve à l'église : tête d'enterrement de l'assistance, première communion du fils de son ami avocat. Là, les restes ont leurs lettres, ils sont accomodés au latin et donc digestes. « Fermez les yeux, ouvrez la bouche. Quoi ? *Corpus*. Un corps. Un cadavre. Trouvaille, le latin. Les endort pour commencer. Salle des agonisants. Elles ne paraissent pas mastiquer ; seulement avaler. Drôle d'idée, manger des petits morceaux de cadavre, bon, c'est pourquoi les cannibales en pincent pour » (Joyce, *Ulysse*). Les flics sont derrière les piliers, le cas de Klein s'agrave, il n'est plus lui aussi qu'un reste de l'autre Klein, en puissance cadavre sans latin.



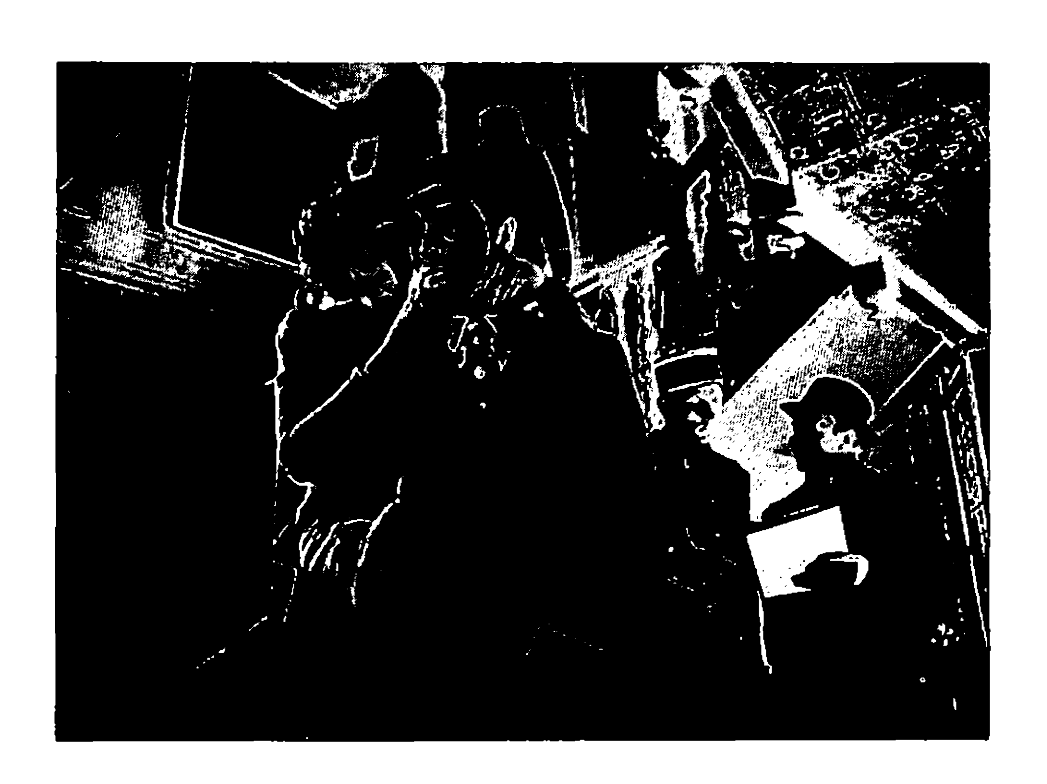
CAVE CANEM

Vers la fin du film, Klein qui n'aime que « les chiens des autres » est approprié par un chien sans nom qui le suit et force sa porte ; le chien bien sûr de l'autre à qui l'identification ne peut être qu'à son comble car le flair canin ne trompe pas. Un peu plus tard, lors du départ inaperçu de Jeanine, Klein lit l'annonce (fausse) de la mort de son double. Plus tard, dans son appartement dévasté par la saisie, il ramasse un foulard de Jeanine et le porte à son nez. Comme Klein *est* à la fois le juif et son antisémite, il est là flairé-flairant. « Le flair imite un effet de perception, qui serait là le supplément à ce manque qu'il faut bien que nous admettions si nous ouvrons les yeux à l'ex-sistence de l'*Urverdrängt*, soit ce refoulement que l'analyse affirme non seulement comme premier, mais comme irréductible » (Lacan). Si l'antisémite est si sensible à l'odeur de l'autre, c'est peut-être, comme on l'a suggéré plus haut, parce que le racisme est lié aux effets du discours sur le sujet et donc en tout premier lieu au refoulement originaire[7]. Une histoire d'œil devient une histoire de nez. Klein remonte au plus près du manque originaire à mesure que dans le récit il s'approche de sa disparition.



Si je dis : « j'ai enfermé hermétiquement un homme dans la pièce — seule une porte est restée ouverte », — je ne l'ai pas enfermé du tout. Il n'est pas vraiment enfermé. On serait tenté de dire : « Ainsi, tu n'as rien fait du tout ». Une délimitation qui a un trou vaut une absence de délimitation. — Mais cela est-il bien vrai ?

Wittgenstein, ***Tractatus*** **§ 99**



COUCOU

Que le nom se dessoude du corps qui le porte a pour effet de dissoudre l'imaginaire attaché à ce corps. « Cette notion (l'imaginaire) en effet n'a pas d'autre départ que la référence au corps. Et la moindre des suppositions qu'implique le corps est celle-ci — ce qui pour l'être parlant se représente n'est que le reflet de son organisme » (Lacan). Trois fois Klein rencontre des miroirs, les seuls rendez-vous réussis peut-être, qui lui donnent une image « étrangement inquiétante » de lui-même, étrangère. Et ce qu'il scrute de plus en plus longuement dans le tableau hollandais c'est peut-être l'image de lui-même que le miroir ne lui adresse plus. Comme l'arpenteur K. dans *le Château*, comme le capitaine Achab dans *Moby Dick*, Klein est à la poursuite d'un impossible objet, mené par le rêve d'une plénitude perdue. Le portrait ne la rendra pas, d'autant qu'il est Hollandais comme une partie de la famille des Klein, dont le père soupçonne qu'elle n'est peut-être pas très nette racialement. (La faille est redoublée dans l'anecdote selon laquelle le scénario prévoyait un portrait de Van Ostade dont on s'aperçut plus tard qu'il n'avait jamais peint de portrait). Quand les policiers viennent chercher Klein et qu'il arbore fièrement sa nouvelle identité — je peux être un autre—, ça ne marche pas non plus. Quand il dit « Robert de Guigny », c'est un peu comme s'il disait comme le Dieu des juifs « Je suis ce que je suis ». *« Je suis ce que je suis*, ça c'est un trou, non ? Un trou, si vous en croyez mes petits schèmes, ça engloutit, et puis il y a des moments où ça recrache, ça recrache quoi ? Le nom. Le Père comme nom » (Lacan). Quand les hauts-parleurs du Vel'd'hiv crachent son nom de Klein, il n'a plus qu'à s'engloutir.

Jean-Loup RIVIERE

Notes.

1 - Positif. N° 186

2 - Cf. Gérard Miller. *En feuilletant les archives du Commissariat aux Questions Juives* : in *Eléments pour une analyse du fascisme* II 1976.

3 - Comme dans cette ville qui avait sa feuille antisémite sans avoir de juifs. Cf. Daniel Sibony. *l'affect ratial*, ibid.

4 - Le kyste *k* ou *kappa* est cette cavité située non loin de l'œil pinéal, cicatrice laissée dans le corps par l'accès au registre du symbolique.

5 - *Réflexions sur la question juive.*

6 - Découpage dans l'*Avant-Scène*, N° 175.

7 - L'article cité de D. Sibony est un des rares travaux analytiques sur le racisme qui développe notamment ce problème.



Un ours en plus
(Dersou Uzala)

par
Serge Daney

Vous ai-je conseillé l'amour du prochain ? Je vous conseillerai plutôt la fuite du prochain et l'amour du lointain.
Nietzsche (Le gai savoir).

Dans le bidonville de *Dodeskaden*, il y a la rencontre furtive de deux personnages (mais « corps » serait plus juste). L'enfant-Dodeskaden et sa locomotive imaginaire manquent d'écraser un peintre du dimanche qui a posé son chevalet trop près des rails invisibles. Ce gag est la meilleure introduction au cinéma de Kurosawa, emboîtement impossible d'espaces divers, où le specta-

teur doit renoncer à juger : qui, de l'enfant délirant ou du peintre misérabiliste, est le plus « fou ». Car cette misère, l'un ne la voit plus (il ne voit que la locomotive, les rails absents, son regard est tourné vers l'intérieur) et l'autre la regarde trop (le bidonville devient un objet esthétique). La position de Kurosawa, son « humanisme », si l'on tient absolument à utiliser ce mot (il vaudrait mieux dire : son « point de vue », moral et spatial) consistait à trouver le lieu d'où les deux espaces (celui de l'enfant psychotique et celui du peintre névrosé) pouvaient *sembler* s'emboîter l'un dans l'autre, constituant à eux deux un espace homogène. Mais pas exactement, d'où le gag.

Dersou Uzala n'a sans doute pas la force de *Dodeskaden* qu'il éclaire pourtant rétrospectivement. L'amitié du géographe russe et du chasseur golde, malgré sa coloration bien-pensante (nous verrons ce qu'il faut en penser), est bien la suite de la rencontre entre le train fantôme et le chevalet aberrant. L'espace fictif, découpé par la caméra, servant de table de dissection.

L'œil du géographe voit large mais l'œil du chasseur voit juste (au sens où un vêtement est large ou juste). Dès qu'il rencontre Dersou, Arseniev chargé de reconnaître les bords de l'Ossouri, décide qu'il a besoin d'un guide. En effet, il ne voit rien. Le plaisir du géographe (qui est un peu celui du spectateur) vient de ce que, pour lui, le territoire (où il se perd) et la carte (où il se retrouve) ne cessent de se court-circuiter, de se surimpressionner, comme dans ces westerns — à la Walsh — où la carte fixée au mur se fond et s'enchaîne au territoire qu'elle représente. Quand Arseniev se perd dans la forêt, cette perte lui est douce : n'a-t-il pas les moyens (l'écriture, les croquis, la photographie) de « refaire » son retard, de se rattraper ? En tant qu'il est celui qui écrit, celui dont le livre parvenu jusqu'à nous permet le film, en tant qu'il aura le dernier mot (la voix off du commentaire), il peut se perdre dans une contemplation hasardeuse et esthétisante de ce qui n'est pour lui qu'un paysage. Son regard est protégé, « couvert » par l'écriture. Cette possibilité d'écrire est ce qui lui permet de *mal* voir. Et de commettre des erreurs.

L'erreur d'Arseniev, sa déformation professionnelle, c'est qu'il n'existe pour lui qu'*un* espace, celui que lui donne la géométrie, l'espace géométral. *Il est voué à la ligne droite.* Il est sans doute chargé de reconnaître la région entre Khabarovsk et Vladivostok, deux villes à relier par une voie de chemin de fer, car il y a un train dans le film, réel celui-là : le Transsibérien, dont on sait qu'il fut achevé en 1898.

L'un des plus beaux moments du film (assez énigmatique si on ne le refère pas aux films précédents de Kurosawa) est celui de la rencontre avec le vieux chinois solitaire, que Dersou a depuis longtemps identifié, à de menus indices. La caméra nous donne simultanément la cabane comme encastrée dans la neige à droite de l'écran, et à gauche, la colonne des explorateurs qui arrive péniblement. Dès qu'il voit le vieux chinois, posté à l'entrée de la cabane, Arseniev se dirige vers lui, traverse *en ligne droite* un espace découvert. Il offre (sans doute) du thé chaud au vieillard terrorisé qui se recule, puis se confond en remerciements, s'incline et renverse maladroitement le thé, tandis qu'Arseniev tente de le relever. La même action est soudain vue de loin, là où les soldats sont arrivés. L'effet est à la fois comique et gênant, exactement à la manière dont, dans *Dodeskaden*, des personnages, à force de gentillesses, se terrorisent de plus en plus. Arseniev se retire, la nuit tombe, la colonne campe à l'écart de la cabane où se tient, toujours immobile, le vieux chinois. Dersou, qui le connaît, explique : « Lui, pense beaucoup, beaucoup. Voit maison, voit jardin. Jardin tout fleuri ». Puis, à Arseniev : « Pas le déranger kapitan... ». Au matin, c'est le géographe qui est dérangé : le vieillard est là à l'entrée de la tente, venu prendre congé, prêt à partir.

Le film ne dira pas autre chose (mais jamais peut-être avec une telle netteté) : *La ligne droite est le plus long chemin pour aller d'un homme à un autre la proximité est un leurre, le face à face un danger, l'amour une tyrannie.* Le jardin fleuri que le vieillard voit en rêve est aussi réel que la locomotive de l'enfant-Dodeskaden. *Le réel n'est pas le représenté.* Et vice versa. On se souvient, dans *Dodeskaden* de l'homme au regard mort (« fantôme » serait plus juste) qui vient hanter en silence une maison abandonnée ou de ce père et de son petit garçon qui, de leur roulotte, projettent dans l'espace la maison de leur rêve.

Entre les hommes, il y un espace — un no *man's* land — qui les tient ensemble mais non confondus, séparés mais non exclus. L'erreur fondamentale d'Arseniev consiste à vouloir combler cet espace qu'il croit vide. Au cours de l'exploration du lac de Khanka (morceau de bravoure justement admiré), il ignore les appréhensions de Dersou et s'avance inconsidérément au cœur des étendues glacées. Sa sécurité, c'est la boussole qui indique toujours la bonne direction, la ligne droite. Il n'a pas prévu que cette surface plane du lac gelé est un *faux plan*, vivant, affecté de changements incessants. Le chemin qu'il a pris à l'aller est devenu impraticable au retour. Ce n'est plus le même. Aux deux hommes, il impose un *détour :* la ligne droite n'est jamais la solution.

L'épisode du lac de Khanka n'est pas seulement un morceau de bravoure, c'est aussi le moment où le spectateur peut au maximum s'identifier à Arseniev. La découverte de l'immensité du lac gelé donne lieu, dans le commentaire d'Arseniev comme dans les soupirs de satisfaction des spectateurs, à une même idée, du genre : comme la Nature est grande, belle et sévère / comme l'Homme, en revanche, est petit, mesquin, dérisoire. Moment d'émotion, cartepostalisé : à droite (déjà) la lune, à gauche (encore) le soleil, au milieu et de dos, Arseniev et Dersou, entre Arseniev et la lune, à gauche, confronté à l'immensité, le trépied de l'appareil photographique. Y a-t-il une différence fondamentale entre cette scène noble et celle, triviale et déjà citée, du peintre du dimanche dans le bidonville ? Je ne crois pas. Là encore, la contemplation vient de ce qu'on ne sait pas voir. Et de ce qu'on ne voit pas ce qui, pour cela même, crève les yeux.

Dersou, lui, sait que cette promenade romantique va très vite se transformer en lutte pour la vie et de cette lutte, il va sortir vainqueur (sauvant du même coup la vie de l'autre, l'esthète, celui qui « communie » avec la Nature) en transformant les instruments même de la contemplation en objets utiles. Détournement, donc. Ces herbes que le spectateur-Arseniev ont vues sans les voir vont se faire murs d'une cabane dont le trépied de l'appareil photographique, déplié, fournira la charpente. Que fait Dersou ? Il *inverse* l'usage de l'appareil, il le tourne vers l'intérieur, il en fait la chambre noire d'un espace autre, lieu de survie et d'une sorte de renaissance.

Il s'agit encore, on l'aura compris, d'une histoire de l'œil. Sa condition d'intellectuel occidental, sensible et cultivé, cartographiant l'inconnu pour le compte de l'expansion tsariste, condamne Arseniev au géométral, c'est-à-dire à une certaine cécité. Son œil est un organe qui bouge mais qui n'embraye sur rien — rien de précis. Lacan rappelle utilement (Séminaire XI, p. 87) que le géométral n'est pas le visuel. Il en donne pour preuve que si la lumière se propage effectivement en ligne droite, suivant des fils, rien ne nous oblige à considérer ces fils comme des fils de lumière ; cela pourrait très bien être du fil à coudre qu'un aveugle pourrait suivre tactilement pour appréhender ce qu'on lui décrit mais qu'il ne voit pas. Arseniev ne sait pas voir *comme si sa vie en dépendait.* A cette condition, il peut jouir du spectacle.



Sanjuro



La forteresse cachée



Sanjuro

L'œil de Dersou est différent. C'est une sorte de « lecteur ». Il n'est relayé ni par l'écriture ni par la photographie. Il ne se branche pas sur un espace vide, infini et homogène mais il commence par décrire autour de Dersou un cercle : l'empan de son acuité visuelle. Quand celle-ci décline, l'espace de Dersou rétrécit d'autant. Sa condition de chasseur condamne Dersou au détour, à un espace diffracté, courbe (voir dans l'épisode du radeau comment il tient compte du courant). Entre lui et le géographe, il s'agit de deux conceptions du monde et de l'optique, donc du cinéma. *Arseniev, c'est l'appel du hors-champ* (comme on dit appel au secours) *et Dersou Uzala le creusement de ce champ* (comme on creuse pour trouver un trésor). Arseniev c'est la fameuse (et fumeuse) communion (imaginaire) avec la Nature (avec un grand N), Dersou c'est l'échange symbolique incessant avec l'environnement (avec un petit e). L'environnement n'est pas la Nature. Rien à voir, si j'ose dire.

On parle souvent de hors-champ ou d'espace off aux *Cahiers*. Et on a raison. Mais la problématique de l'in et de l'off ne fonctionne à plein, dramatiquement, cruellement, que si les personnages partagent une même conception de l'espace, en font le même usage. Il faut qu'il y ait une certaine homogénéité entre ces conceptions pour que le paradigme in/off puisse les affecter. Or, justement, Kurosawa est ce cinéaste qui, depuis toujours, s'ingénie à filmer des personnages qui, sur l'appréhension de l'espace, ne sont jamais unifiés. J'ai déjà parlé de la rencontre du train fantôme et du chevalet risible dans *Dodeskaden*.

Mais c'est tout aussi vrai des films plus graves : dans *Ikiru* (Vivre, 1952), le vieux Watanabe, avant de mourir, encastre le terrain de jeux — « une zone libérée en quelque sorte » — au cœur de la mégalopole, ou des films plus légers, comme *Sanjuro* où la chorégraphie des combats (Mifune, seul contre cent) évoque ce que Lacan (encore lui) dit de l'Opéra de Pékin : « Dans ces ballets, on ne se cogne jamais, *on glisse dans des espaces différents* où se répandent une suite de gestes, qui ont pourtant dans le combat traditionnel leur valeur d'armes, en ce sens qu'à la limite ils peuvent se suffire comme instruments d'intimidation ».

Pour Dersou aussi il y a quelque chose qui fonctionne comme hors-champ. Il ne s'agit pas de la partie du champ qu'il ne peut pas voir, parce que trop lointaine ou momentanément cachée. C'est plutôt *ce qui du champ n'a pas été vu (mais qui pouvait l'être)*. Dersou ne cesse de creuser le champ d'un hors champ, interne, toujours-déjà-là, insoupçonné : la cabane, ou encore les pièges, la trappe noire sous les branchages que nul ne voit sauf lui et dont les bêtes s'échappent. C'est le thème, cher à Kurosawa, de la *forteresse cachée*. Œil heuristique. Le hors-champ ne nous hante (et avec lui le regard qui se perd, la contemplation, tout ce qui postule un au-delà) que parce que nous ne savons plus voir (nous lisons trop, dirait Godard). « Vous comme enfants/Pas d'yeux pour voir », dit Dersou aux soldats rigolards.

Une telle position a des implications éthiques, voire politiques. Le côté « progressiste » du personnage de Dersou, c'est un peu ce « compter sur ses propres forces », « ne pas chercher ailleurs ce que l'on n'a pas su discerner ici ». Toujours la solution de l'énigme est là, sous nos yeux. On pense, parce que c'est à la fois la même chose et tout le contraire, au plus géométral des cinéastes, à Lang, celui par exemple du *Testament du Docteur Mabuse*, revu récemment à la télévision. Chez Lang aussi, la solution est toujours là, sur la bande (image ou son), mais elle est donnée avant la question, avant que l'énigme ne soit formulée. Elle n'est donc jamais opératoire (la vérité est toujours invraisemblable). Lang s'interdit de filmer, ou de mentionner, quelque chose dont il ne pourrait pas fournir immédiatement la manifestation matériel-



Dersou Uzala





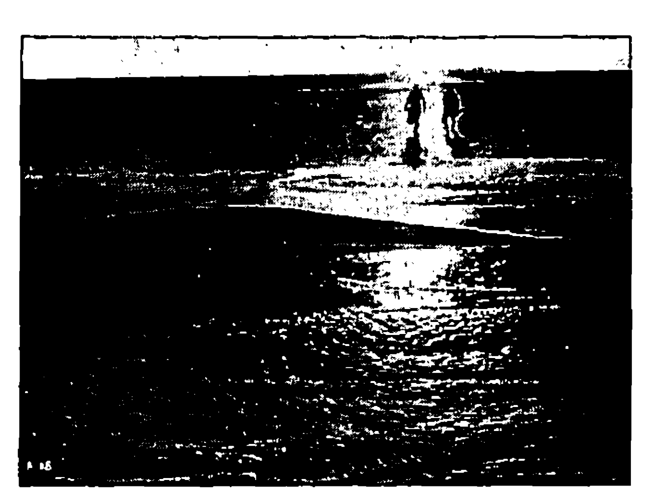
Dodeskaden



Dersou Uzala



Dodeskaden





le, la preuve visible, l'insert (c'est même ça, à la limite, le « plan langien », l'insert de la preuve). Inversement, la preuve, la preuve par le visible, laisse Kurosawa tout à fait indifférent).

Résumons : Arseniev scrute le hors-champ, Dersou creuse le champ. Bien. Mais il faut bien se garder de croire que Kurosawa se confonde avec l'un ou avec l'autre. Il existe une tierce position, qui est la sienne, et qui consiste à décevoir, pire : à ignorer, ce désir d'en voir plus (au-delà ou en-deça du cadre) qui anime ses personnages. On chercherait en vain, dans *Dersou Uzala*, ce qu'il est convenu d'appeler un « plan subjectif » (sauf un, mais pas n'importe lequel, celui du tigre amba). Lorsque Dersou interprète une branche cassée, la chant d'un oiseau ou une empreinte sur le sol, les (gros) plans qui viendraient confirmer ses dires et suturer l'attente du spectateur sont rigoureusement introuvables. Il faut le croire sur parole. Nous tenons là un des grands interdits du film : *ne jamais couper les personnages de ce qu'ils voient*. Le champ — contre champ est absent de ce film qu'on dit un peu vite classique et traditionnel. Autrement dit : jamais de face à face.

Sauf (et c'est tout le drame de Dersou) à trois reprises. 1) Arseniev prend Dersou en photo. L'appareil photographique, celui-là même qui avait été détourné, prend une sorte de revanche. Revanche de la ligne droite et de la pose. A partir de là, Dersou va commencer à y voir moins. 2) Rencontre avec le tigre amba. Dans cette scène, qu'aurait aimé Bazin, Dersou tire, le tigre s'enfuit. A partir de là, Dersou perd tout confiance en lui. 3) L'épreuve du tir au gant. Là encore, tout a changé : Dersou rate la cible (en ligne droite), lui qui avait épaté les soldats en faisant mouche au premier coup sur une cible plus petite (une corde) et mouvante (mais justement, c'était une cible mouvante, décrivant un arc de cercle). Le face à face est fatal à Dersou.

Le moment est sans doute venu de parler un peu idéologie. Je ne suis pas sûr qu'on ait bien vu à quel point *Dersou Uzala*, qui ressemble à s'y méprendre à une fresque humanophile de plus, se refuse à faire fond sur ce qui est à la base de ce genre de films : la relation duelle de l'homme à son autre (ami ou ennemi, homme ou bête), leur identification. Les films qui mettent en présence le sauvage et le civilisé ont le choix entre deux solutions : soit sacrifier le sauvage aux exigences du progrès technologique assimilé au tout du progrès humain, soit culpabiliser le civilisé par le biais de la figure angélique du bon sauvage. Dans les deux cas, c'est la loi d'amour qui régit ce face à face où l'un blobe, bouffe, l'autre pour le bien général. Le champ/contre champ est la figure privilégiée de cette dévoration en ce qu'il semble permettre et promettre *l'échange des places*. Mais il s'agit d'un leurre. Lacan (toujours lui) : « Quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de foncièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que — jamais tu ne me regardes là d'où je te vois » (Séminaire XI, p. 95).

Cette insatisfaction est inscrite dans le dernier film de Kurosawa. La conception qu'Arseniev a de la solidarité (son « si tous les gars du monde... ») est inséparable d'une sorte de cannibalisme visuel. C'est encore sous l'égide du géométral, de la ligne droite, que Dersou — une fois à Khabarovsk — va nécessairement se transformer en animal domestique. Or Dersou avait de la solidarité une toute autre idée : disposer des indices pour faire signe utile à celui (homme ou bête) qui viendra après lui. Juste après lui, dans le plan d'après. *Et celui-là, il n'est nul besoin de le voir pour l'aider.*

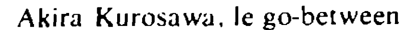
Au tout début du film, Dersou est pris par les soldats pour un ours. Encore invisible, il leur crie « Moi, homme » et vient s'asseoir devant le feu. A Kha-

barovsk, il est effectivement devenu, pour le fils d'Arseniev, le petit kapitan, un ours en peluche et le feu qu'il regarde, celui du poêle, est comme lui prisonnier. L'humanisme occidental finit toujours par dire sa vérité qui est celle de la *garde à vue*, la réserve, le zoo, le goulag, etc.

C'est peut-être ce qui explique que les Soviétiques, producteurs du film, en aient montré au festival de Paris une version raccourcie, expurgée de plusieurs scènes situées à Khabarovsk. D'un côté, en effet, leur idéologie explicite et officielle (un humanisme assez baveux hélas trop présent dans la musique du film) s'y trouvait calmement bafouée. De l'autre, leur arrière-pensée politique (célébrer l'identification et la réconciliation entre le bon russe et le bon non-russe — connotant le chinois — de part et d'autre de l'Ossouri et par delà le gouvernement de Pékin) réduite à bien peu de choses.

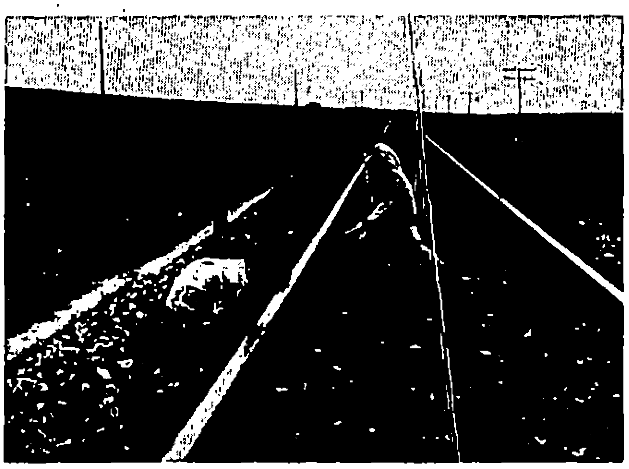
Avec un rien d'humour, Kurosawa, qui n'a fait que traiter son sujet, renvoie ses deux héros dos à dos (dernier plan : le bâton à *deux* pointes de Dersou, planté sur sa tombe). Je parlais au début « d'emboîtements impossibles d'espaces divers ». Pour Kurosawa, il y a un point — et un seul — d'où on peut voir l'autre *en tant que tel*. Le cinéma doit *maintenir* vivantes les contradictions et non pas nous acheter par le *show* de leur escamotage. Matérialisme minimum.

Serge DANEY.


Akira Kurosawa, le go-between







La lumière et l'ombre
(L'esprit de la ruche)

par
Danièle Dubroux

Il y a peut-être un aussi grand mystère sous le toit de la ruche, dans l'ombre laborieuse du labyrinthe d'or, que derrière les grands yeux sombres d'une petite fille.

Et pourtant celui qui a su se pencher sur l'un, pourra ne rien percevoir de l'autre.

Mais il y a une certaine manière de regarder les deux ensemble, en se munissant d'appareils de vision aptes à mettre à l'échelle : longue vue, jumelles, microscope ou l'objectif d'une caméra, car pour voir le petit et jusqu'à l'infini (qui se recule au fur et à mesure qu'on l'approche de plus près) il n'est pas d'autre méthode.

C'est en cette place, œil qui accomode et fixe, discret, silencieux, que se tient le film de Victor Erice : *L'esprit de la ruche*. L'œil attentif jouira ainsi de l'étonnement solitaire et sacré que donne toujours la découverte d'un monde ignoré.

Dans le village perdu de Castille, le cinéma arrive en camion. On annonce comme le cirque sa venue. Ce jour-là il passe *Frankenstein*. Ana et sa sœur fascinées parleront du film le soir à la chandelle et tous les jours suivants.

Le père est un passionné d'apiculture, et la mère vit retranchée dans les lettres d'amour qu'elle adresse à un mystérieux soldat, créature de ses rêves, on ne sait pas.

La petite fille va dès lors croire, le prêtre initiateur de sa croyance sera sa sœur Isabelle, plus âgée et gentiment perverse, et son dieu va être celui que dans l'aura de lumière de la salle obscure, elle a vu naître du cerveau créateur du docteur Frankenstein.

Le cinéma là-dedans est encore un nomade, s'il a relégué le cirque — la roulotte des romanichels — il est du même métal et joue de semblables effets, les enfants pareillement le guettent et le suivent en grappes bruyantes au détour de la route, s'accrochant à ses basques pour fixer un temps son errance. Ils savent que des grandes boîtes (magiques) sortiront des créatures étranges, venues d'on ne sait où, dans un jaillissement de lumière. Leurs vies éphémères ne laisseront pas d'emprunte, comme l'herbe roussie après le camp levé, mais elles s'impressionneront (comme de la pellicule) dans les rêves et les désirs de chacun, car les traces, de n'être point tangibles, deviennent omniprésentes.

Un vieux camion comme ça, parcourait cahotant les routes d'Allemagne dans *Au fil du temps* (voir dans N° 268-269, article de P. Bonitzer), de cinémas en cinémas, à la recherche d'un temps perdu, d'un corps perdu : l'imaginaire ailé de l'enfance. Et sa course affolée, utopique : remonter le temps, était celle d'un rescapé (Robert s'échappant de sa voiture qui se noie), d'un sursitaire qui s'acharne à repousser l'échéance ; mais comme le disait à la fin du film l'exploitante d'une petite salle : « Ce cinéma là est mort. Autant ne plus passer de films ».

Ce cinéma là, comme notre enfance — et les deux enlacés dans un corps à corps euphorique et grave — est perdu, d'un de ses voyages il n'est pas revenu. Et s'ils se retrouvent l'un et l'autre (entendez le cinéma comme réservoir d'imaginaire et propension à croire et se faire croire de l'enfance) c'est au prix d'un travail (l'analyse par exemple) qui doit plutôt détacher les maillons enlacés (de ce corps à corps) afin d'en reconstituer la chaîne d'illusions. Donc démasquer le cinéma du réel. Mais un de ses privilèges au cinéma, reste justement de pouvoir rappeler en images la connivence profonde qui a existé pour nous entre les deux termes.

En effet *L'esprit de la ruche* se passe dans les années 40 (dans une Espagne vaincue par la récente victoire du Caudillo) ; et la salle de cinéma, une sorte de grange, s'anime ce grand jour de tous les enfants, femmes et vieux du village recueillis devant ce miracle, j'allais dire, via Maeterlinck... « devant ce miracle de la cire et du miel secrété par les abeilles dans le noir, car les abeilles aiment à travailler dans l'obscurité presque totale ». Comme le travail du spectateur nécessite l'ombre et le silence pour officier.

La salle, la ruche, intrigue ceux qui, dehors, prêtent l'oreille, s'arrêtent, s'étonnent ne percevant qu'une partie — des lambeaux de son — du mystérieux travail qui s'opère à l'intérieur.

Ce travail s'articulera dans un deuxième temps, à une grave interrogation (réservée aux moins de dix ans) : « Ces gens qui naissent de l'ombre et vivent d'un faisceau de lumière, où sont-ils ? d'où viennent-ils ? De derrière l'écran sans doute, comme je l'ai longtemps cru moi-même et pourtant j'allais tous les jeudis après-midi au « Ciné-club des petits » à « Auteuil-Bon-Cinéma ». Telles ces ombres animées par des porteurs cachés dans « la caverne » de Platon pourraient être prises pour des personnages réels, avant que « les lumières » de l'esprit n'en viennent démasquer le leurre.

Il semble que l'illusion première des enfants (je parle en mon nom) relève du processus inverse : ce serait plutôt les personnages éclairés de l'image qu'ils envisageraient en réalité, animés et parlés par leur ombre, de derrière l'écran.

Bruno et Robert, toujours dans *Au fil du temps* réactivent cette naïveté première en improvisant un spectacle d'ombres (chinoises ?) devant un public de petites filles éblouies, spectacle qui ne lèse en rien les enfants et remplacera tout à fait les défaillances du projecteur.

L'ombre serait donc le double plus réel de l'image que l'on voit et si tout cela se redouble encore d'une créature secrétée par l'homme et double de son créateur (le monstre du docteur Frankenstein), alors il n'y a plus aucune raison de ne pas croire aux esprits qui, comme lui, existent mais qu'on ne voit pas.

Donc Ana, la petite fille, en vient à croire aux esprits, elle les appelle et les prie de toute son ardeur, peu lui importe le visage de son dieu : il aura figure d'un monstre.

Le père, lui, s'interroge sur un esprit créateur ou non, qu'il ait le nom de Dieu (théologie), de Providence (déterminisme), de Nature (naturalisme). Et c'est de l'observation assidue, minutieuse des abeilles, de la logique incroyable de leur cité, de l'organisation parfaite et impitoyable de leur république qu'il en vient à s'interroger sur la grande force qui nous anime et nous dévore aussi. Car de ce modèle d'organisation hiérarchique et implacable déposée là dans la nature, il y a tout à croire et tout à désespérer si tenté qu'on soit d'y comparer la société des hommes et la forme de leur vie collective, cette forme peut porter certains nom : franquisme par exemple.

« Oui, si l'on veut, cela est triste, comme tout est triste dans la nature quand on la regarde de près. Il en sera ainsi tant que nous ne saurons pas son secret ou si elle en a un ». (Maeterlinck).

Pendant ce temps, la petite fille, elle, cherche sa créature dans les étoiles à la clarté blanchâtre (et maléfique dit-on) de la lune, elle est, sans le savoir, une hérétique et les imprécations magiques ne lui font pas peur. Au-delà de l'or incandescent du jour et des alvéoles de la ruche (les fenêtres de la maison paternelle ont des vitres découpées en alvéoles dorées comme celles du rucher), elle voue son culte à la nuit et aux monstres qui l'animent.

L'or et l'ombre. Le jour qui a le droit et la nuit qui se cache. Légalité et clandestinité. Il est une façon de révolte qui n'a d'autre voie que d'accomplir dans l'ombre le rituel de ses croyances, c'est aussi pour les républicains, et les insoumis, à cette époque de la victoire proclamée au grand jour du franquisme, le temps de se cacher, de se glisser avec la nuit dans ses demeures obscures.

C'est ainsi que la petite fille qui a tant désiré son monstre va le rencontrer enfin, issu du puits profond et noir qu'elle invoque chaque jour, sous la forme d'un déserteur, tombé là par hasard, échappé de la portière d'un train en marche. Cette rencontre merveilleuse scellera l'union de deux résistants : l'enfant (« ce prisonnier politique », disait Godard) et lui (ce prisonnier ou mort en sursis du fascisme).

La loi, plus forte, aura raison de cette coalition. La guardia civil éxécute la nuit le déserteur pour l'exposer le jour dans la salle de cinéma, la même ou Ana avait découvert son idole. Mais la petite fille n'a pas dit son dernier mot, et la mère dit au médecin : « elle se tait, ne veut plus boire ni manger, parfois elle nous regarde, mais c'est comme si on n'existait pas ».

La ruche, cependant, peut s'éclairer de mille autres facettes, comme les six à sept mille facettes des yeux latéraux de l'abeille, car là aussi, plus on y regarde de près, plus l'apparente cohésion logique, globale, se fissure de mille comportements déroutants, décodants à l'ordre coercitif du groupe. Et peut-être au-delà de cet « Esprit » qui paraît dicter leurs moindres gestes, pourrait-on découvrir, sous l'apparente soumission, d'autres desseins (différenciés) qui les poussent.

Ceci est une métaphore et le film l'utilise en exergue (le titre) dans un double décentrement du regard : opérer la déconvergence d'un modèle social donné dans la nature avec le modèle social des communautés humaines, bien que de cette convergence aient pu naître des « lumières ».

Déconverger le modèle social d'une communauté avec les individus qui la composent, bien que de la convergence, là aussi, naissent des éclaircissements.

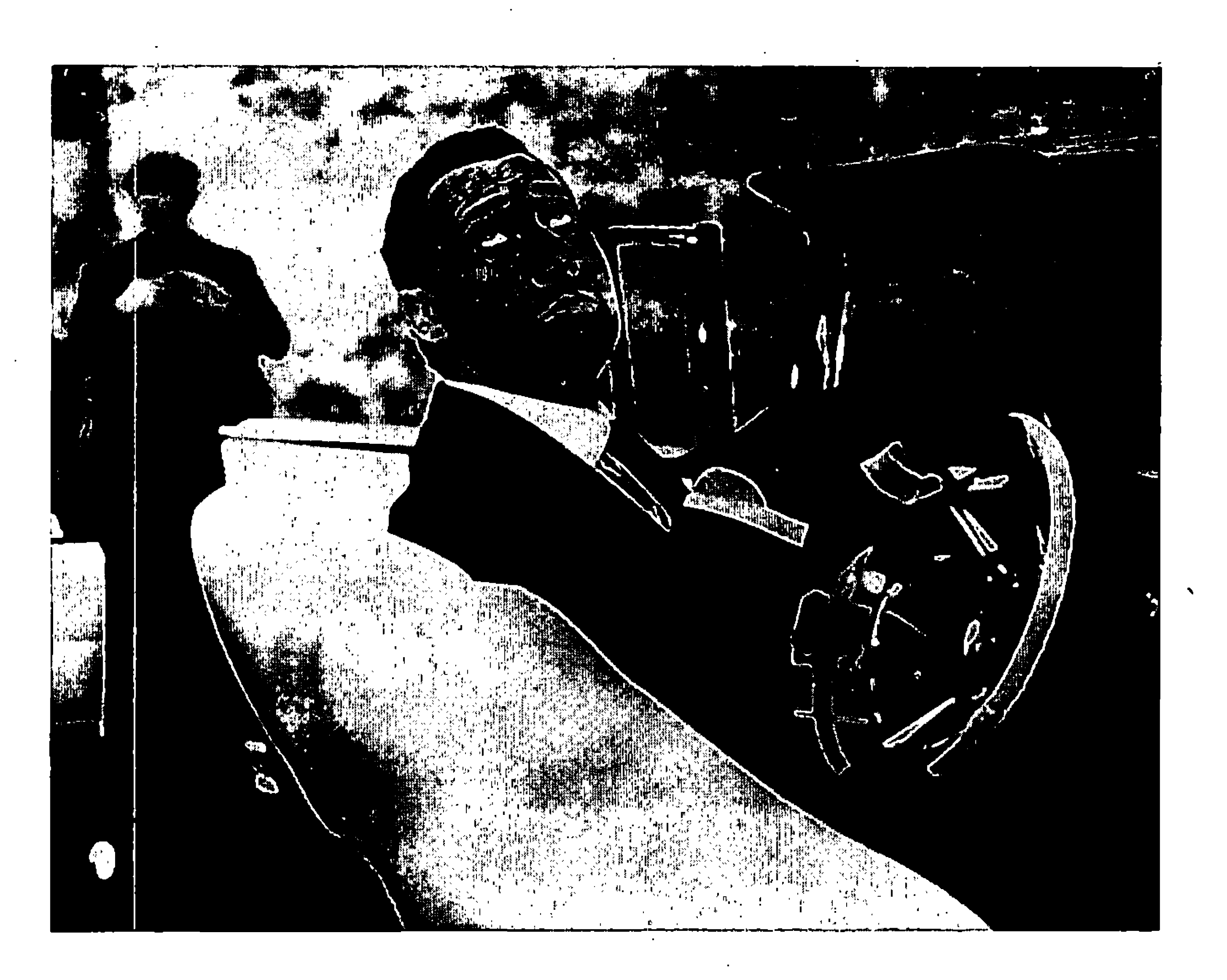
De cette déconvergence s'orienteront des regards latéraux, aptes à suivre des voies égarées, des chemins buissonniers.

Comme Ana, petite abeille de la ruche (il ne s'agit pas d'un recentrement naturaliste), si le regard se prête à son parcours, on n'y verra d'abord rien qui déroge à l'ordre du groupe (famille, école). Sage en famille, sage à l'école, elle rentre à la maison, va tous les jours à l'école, elle obéit aux lois de la communauté, aux lois de la ruche, mais déjà de cela on pourrait s'étonner, trouver étrange ces comportements dont le modèle est élaboré par les « grands ». Et qui, du coup, pour l'enfant (rapport différent de son corps à l'espace, aux objets etc.) se trouvent décentrés, dans un perpétuel balbutiement de réajustage, a-comodation par rapport au monde adulte. De la sorte, regardés sous cet angle, tous ses gestes pourront sembler étranges, soumis, au jeu énigmatique d'une oscillation entre une norme et une autre dont on ne sait rien.

Quand elle s'asseoit et boit son café (tête disparaissant dans le bol), quand elle marche assurée, s'arrête, parle ou se tait, cours ou regarde, ses yeux... dont on ne sait si le regard est triste, pensif, préoccupé, ou simplement ailleurs suivant le cours de pensées indicibles. Dans tout cela il y a de quoi rêver, se demander, quel est l'esprit qui l'anime, à quoi, à qui résiste-telle ? (ses parents sont montrés comme des parents modèles, doux, peu encombrants, affectueux), à quelle loi informulée refuse-t-elle de se soumettre, d'où tire-t-elle la clef qui l'a fait se trouver de plein pied, l'alliée des monstres qu'il faut abattre.

(A suivre)

Danièle DUBROUX



Sur *Une vie difficile*

par Bernard Boland

Film de bout en bout *biographique* et nous interpellant comme tel, *Une vie difficile* nous pose un certain nombre de questions : qu'est-ce qui constitue ce qu'on appelle une vie ? Comment vivre l'histoire ? Comment vivre l'amour ? Quel est le rapport de tout cela avec le cinéma ?

Au début du film, Silvio Magnozzi manque deux fois l'histoire. D'abord il manque d'être un héros mort, celui qu'on pourrait commémorer par un plaque (« Ici est tombé Magnozzi sous les balles d'un soldat allemand, martyr de la résistance italienne »). Se retournant, surpris de n'être pas défunt, il voit, *comme à la place* de cet événement manqué, le regard étonné de Lea Massari, son lourd fer à repasser à la main. (« je l'ai tué »).

Seconde *défaillance* : les trois mois d'amour (de péché) au moulin au lieu de rejoindre ses camarades résistants. A cause de la femme. Cependant, cette femme qui lui fait manquer l'histoire, ce n'est que par elle qu'il puisse espérer la retrouver : n'a-t-il pas connu avec cet amour quelque chose de profondément lié à l'histoire, qu'il n'a pourtant pu vivre ? La femme et l'histoire ne sont-elles pas *à la même place ?* [1] C'est pourquoi il va s'efforcer de rejoindre cette femme qu'il n'atteindra pas non plus telle qu'elle était au vieux moulin : celle qu'il trouvera sera *sa* femme. Prodigieuses scènes que ces retrouvailles manquées où Magnozzi « par la faute » de son camarade résistant se trouve dans la position du jeune homme à la recherche d'une bonne fortune, trahissant son souvenir, position dans le porte à faux de laquelle, en quelque sorte, Lea Massari va s'introduire et apparaître comme sa femme.

1. Je pense ici à la formule de J. Lacan (Séminaire, XI) « Le réel est ce qui revient toujours à la même place ».

Ainsi va le film, ne cessant de se référer à des événements qui se dérobent, à ce passé d'amour et de résistance dont on se demande sans arrêt s'il a vraiment eu lieu. D'où cette structure de *porte à faux*, si essentielle dans cette biographie.

Il ne s'agit pas seulement du décalage entre les « idéaux » du héros et de la société italienne de l'après guerre ; mais, plus radicalement, d'une interrogation sur la *référence* à ces idéaux, sur ce qui les fonde. Où est l'histoire ? Où est l'amour ?

Je voudrais indiquer maintenant comment cette question de la référence s'articule dans le signifiant filmique, comment, dans ce film, il nous est parlé de cinéma. Prenons par exemple ce plan où, après l'enterrement de la mère d'Elena, Magnozzi et Elena aperçoivent « leur » moulin en contre-bas. Leurs visages se tournent un instant vers ce qui a été le lieu de leur amour ; une exclamation émue (« nostro molino ! ») et une référence musicale font de cette scène une de ces scènes de nostalgie qu'il est souvent tentant de considérer comme la raison d'être du cinéma. Pourtant, dans ce plan, on ne voit pas seulement les deux visages mais, éloigné, en arrière-plan, le moulin lui-même. Cette distance spatiale, visible là, sur l'écran, va à l'encontre de la proximité de la remémoration suggérée par la musique et le « nostro molino ! » de Magnozzi. En ceci elle dit la vérité de la nostalgie qui est autant la reconnaissance du réel que sa négation.

Seulement il me semble que cette dimension est le plus souvent occultée au cinéma, soit qu'on utilise le flash-back qui fait croire que la question du réel ne se pose pas dans un film, soit alors que tout passe par le visage du héros qui est chargé de supporter la remémoration : l'objet n'est pas visible et peut donc être reconstitué fantasmatiquement par la grâce d'un visage. Le vu s'oppose au fantasme, ce qui est montré dans cette scène du film de Risi. Ceci dit, dans *Une vie difficile*, tout passe aussi par le *visage* de Magnozzi, mais, contrairement au cinéma que l'on vient d'évoquer celui-ci n'est porteur d'aucune *grâce*, ce serait plutôt le contraire. Je pense à ce propos à cette scène où le héros, âgé de trente-trois ans et poussé par sa femme et sa belle-mère, se présente à cet examen censé le faire sortir de ses difficultés. A un examinateur qui lui demande pourquoi il n'est pas rasé, il répond qu'il a travaillé toute la nuit. En fait cette manière d'impressionner favorablement le jury correspond à un ancien usage qui n'a plus cours aujourd'hui, ce dont l'informe sèchement l'examinateur. Cette barbe intempestive doit évidemment se lire non seulement comme désignant un passé révolu (l'époque de la guerre) mais comme interpelant l'étudiant attardé dans la consistance de sa propre histoire : n'avait-il pas une barbe au début du film quand il a manqué se faire tuer et quand il a connu sa future femme ? L'intérêt et la force de cette scène c'est

qu'elle s'accroche à un signifiant filmique majeur dans le film qui est le visage du héros. Cela s'éclaire si l'on a à l'esprit que la biographie au cinéma est, comme on l'a laissé entendre, essentiellement affaire de visage, lieu où le corps est sensé s'idéaliser, se transformer en quelque chose de prêt pour la biographie. Et, ici, ne reproche-t-on pas surtout à Magnozzi la tête qu'il a, tête démodée d'ancien partisan ? Il y a eu dans le cinéma toutes sortes de « bonnes » et de « sales » têtes, je ne sais si aucune a porté comme celle de Magnozzi tout le malaise d'une vie qui ne parvient pas à s'instituer en biographie : sourire et regard un peu crispés, port de tête fixe, physionomie à peu près identique quelles que soient les situations : tenant lieu d'un visage de cinéma qui aurait la grâce de pouvoir se référer de façon pleine au réel positif de l'histoire et de l'amour.

C'est à partir de ce visage de malaise, « marqué du manque », pourrait-on dire, qu'on peut parler de façon concrète de ces conduites admirables et un peu folles par où se signifie la « difficulté » de cette vie. Elles sont remarquables, ces conduites, en ce qu'elles ne sont jamais *réalisées ;* leur folie ne débouche jamais sur la grâce de la « scène de cinéma » sans cesser pourtant de l'évoquer (c'est probablement ce qui a conduit certains critiques à citer Chaplin ou Buñuel à propos de la scène des crachats) mais si cela ne marche jamais vraiment, si l'identification au personnage se fait mal (elle se fait quand même) il faut en chercher les raisons dans la fiction même, elles y sont inscrites. Le cinéma de Risi, d'une honnêteté absolue, ne connaissait pas encore la référence cinéphilique (ou ne voulait pas la connaître).

Un mot, plus précis, sur la place de l'histoire et du politique dans ce film. Silvio Magnozzi est le héros de ce film ; on ne peut que l'aimer, on ne peut que prendre parti avec lui contre le fascisme et les nouveaux maîtres de la société industrielle. Le film ici prend nettement position (toute prise de position, faut-il le souligner, s'effectue toujours par le biais d'une *identification* [2]) et pourtant ceci ne donne aucun point d'appui : est-ce à cause de Blasetti (cinéaste fasciste cité dans le film) que Magnozzi ne peut pas faire de sa vie un film ? Est-ce à cause de la société traditionnelle, des fascistes, du capitalisme qu'il ne peut vivre sa vie ?

Cette conception du projet politique comme substitution d'une *bonne cause* à une mauvaise est présente dans le film et, on l'a vu, il nous est montré que ce pourrait être cela le « cinéma ». Et puis il y a ce trouble : cette référence — cette cause toujours sollicitée et qui ne vient jamais comme telle. Jamais un film n'a inscrit à ce point le réel comme sollicitation déçue, comme identification manquée, comme le contraire d'un au-delà en somme : tout est là sur l'écran et jamais il n'a été autant question de cinéma.

Bernard BOLAND

2. Ceci est important et doit nous mettre en garde contre un interprétation « objectiviste » de ce film, ce qui serait se dérober à son interpellation. Celui-ci nous somme de faire un bout de chemin avec Magnozzi. A aucun moment il n'est suggéré qu'il existe un bon moyen d'approcher l'histoire, moyen dont le spectateur aurait la clé. Le réel (dont l'histoire et l'amour sont des figures) passe par le chemin du sujet.



Nounours (photo Galmiche)

ECONOMIQUES SUR LES MEDIA

Remarques sur la télévision, la radio et le cinéma

I.

par
Pierre Baudry

I.
Le vulgum pecus.

Deux sortes de personnes parlent communément aux informations radiophoniques et télévisées : les « professionnels » (journalistes, speakers, interviewers, animateurs...), et d'autre part les gens que leur position dans la vie publique (principalement les hommes politiques, les artistes et les savants) ou les aléas de l'actualité (l'accidenté, le témoin, l'avocat...) mettent en posture plus ou moins éphémère de *rôles* dans le théâtre de l'information, dans la mesure où l'événement fait d'eux des personnalités, les investit de représentativité ou d'autorité.

Autant dire qu'une troisième sorte de parole s'en trouve exclue : celle qui ne constituerait ni un événement ni sa relation, celle qui n'a pas la maîtrise d'énoncer l'événement, de le produire dans le discours ; celle du *vulgum pecus*, c'est à dire de ceux qui n'ont « rien à dire », puisque les mythes du Pouvoir, de la Connaissance et de l'Evénement ne leur confèrent pas d'aura.

Le vulgum pecus, bien entendu, c'est nous, les auditeurs et spectateurs de la radio et de la télévision ; nous, les récepteurs d'un discours que rien ne nous autorise à émettre, nous, les destinataires d'une *parole monopolisée* [1] : si vous n'êtes pas d'accord avec ce que dit le poste, rien à faire, vous ne pouvez pas *répondre* sinon sur un mode dérisoire ; en tournant le bouton pour éteindre ou écouter une autre chaîne.

Ils parlent, nous écoutons ; nous sommes censés n'avoir rien à dire. Pourtant, le vulgum pecus parle à la radio et à la télé, en ce sens qu'il y a ses représentants. L'hypothèse est vraisemblable : le candidat de jeu radiophonique, par exemple, n'est autre que son représentant, son « délégué ». Que ce candidat ait parfois à livrer une identité, à dire son nom et son métier, n'y change rien : il n'est jamais que lui-même (c'est-à-dire n'importe qui), il est celui à qui la parole est miraculeusement accordée. Et il nous permet donc de croire, en nous identifiant à lui [2], à une sorte de grande démocratie de la parole dans les media.

Or l'inclusion, dans une émission, de quelqu'un qui n'est ni une Autorité ni un Technicien (speaker), n'est pas pour nous l'exercice d'un « droit de réponse » effectif : inclus dans l'émission, il devient émetteur, mais la réponse reste tout aussi impossible pour ceux qui l'écoutent. D'autre part, et c'est là le plus important, la parole ne lui est concédée qu'au prix de l'observation de systèmes de règles, de l'obéissance à un dispositif. Le candidat d'un jeu ne dit pas ce qu'il veut : il lui faut répondre à la question qu'on lui pose. L'espace de la réponse est inscrit dans la question ; et le gain financier que le candidat pourra retirer du jeu l'éloigne de toute velléité de transgresser la règle : toute personne qui profite de ce qu'elle « a le micro » pour dire autre chose que ce qu'on lui demande (c'est rare), est jugée pathologique, et exclue de l'émission. Les gains, en argent ou en nature, des jeux radiophoniques et télévisuels, ne sont pas, en ce sens, de véritables cadeaux : ils *achètent* au candidat son obéissance.

On pourra prendre comme exemple le jeu où Europe I, en 1975, joignait des gens choisis au hasard, pour leur demander « Quand je vous dis *Europe I*, qu'est-ce que vous répondez ? » ; s'ils répondaient « *Europe I* c'est naturel », ils gagnaient une somme d'argent, et s'ils ne savaient pas la réponse à fournir, ils étaient gentiment tancés par le meneur de jeu (« Quoi, vous ne savez pas ! Quel dommage, etc »). Exemple extrême puisque, pendant toute la durée du jeu — plusieurs mois —, question et réponse restaient identiques, et que l'achat de la réponse prenait l'aspect manifeste d'un dressage, mais c'est bien la même logique qu'on retrouvera dans « 20 millions cash » (Europe I), « Le jeu des 1 000 francs » (France-Inter) ou « Les jeux de vingt heures » (FR3), pour ne citer que ceux-là : il s'agit à chaque fois de déposséder la parole de celui à qui on la concède, de l'asservir à l'émission.

On reviendra sur les jeux radiophoniques et télévisuels, qui sont éclairants à bien d'autres égards, mais marquons ici que leur fonction est bien, avant tout, de fournir une *simulation de réponse à* (dans) *un discours monopolisé* ; simulacre qui, suscitant le mirage d'une réponse, donne l'illusion de la fin du monopole, et nous *assujettit* au discours.

1. « Ce qui caractérise les média de masse, c'est qu'ils sont anti-médiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication — si l'on accepte de définir la communication comme un *échange*, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une *réponse*, donc d'une *responsabilité*, — et non pas une responsabilité psychologique et morale, mais une corrélation personnelle de l'un à l'autre dans l'échange. Autrement dit, si on la définit comme autre chose que la simple émission/réception d'une information, celle-ci fût-elle réversibilisée dans le feed-back. » (Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, p. 208).

2. N'avez-vous jamais, en entendant de tels jeux, tenté de répondre à la question qu'on pose au candidat, que ce soit à voix haute ou dans le « secret de votre conscience » ?

2.
Au théâtre ce soir.

La traditionnelle émission *Au théâtre ce soir* se fabrique comme suit :

1) La pièce est répétée, et jouée, à la seule fin de son enregistrement. L'émission n'est pas, comme on pourrait le croire, la trace d'une représentation parmi d'autres ; au contraire, la pièce est montée spécialement.

2) Le public de théâtre que nous montre l'émission est composé de personnes ayant reçu des invitations à assister gratuitement à la représentation (comme, semble-t-il, cela se passe l'après-midi, beaucoup de ces personnes sont des vieilles gens en retraite).

3) Il m'a été affirmé que dans ce « public », on pouvait voir de temps en temps des visages d'acteurs plus ou moins connus.

Bien que ce ne soit pas un secret, rien ne laisse savoir, dans l'émission, qu'il s'agit seulement de la simulation d'une vraie représentation théâtrale. Bien plus, à quoi sert ce public très spécial, sinon à nous en donner l'illusion ? Et ces acteurs que, m'a-t-on dit, on peut reconnaître dans la salle, ils sont bien là aussi pour donner caution à ce leurre d'authenticité : en effet, il est des plus courant, dans les salles de théâtre, de côtoyer des acteurs venus voir les performances de leurs collègues. Et même (double imposture, donc), ces acteurs-figurants, à jouer ainsi leur propre rôle, servent aussi à garantir la *qualité* du spectacle présenté (puisque, professionnels de la chose, ils s'y intéressent assez pour venir le voir).

Quant au corps du public, on peut l'assimiler à une *claque* : comme c'est gratuit, ils auraient tort de ne pas en profiter, et seraient bien ingrats s'ils ne manifestaient pas leur contentement.

Mais ces spectateurs, ce pourrait être nous : nous, télespectateurs, prenons ainsi part, grâce à cette délégation, à ces représentants, aux somptueux rituels du spectacle théâtral (!).

Il s'agit donc là d'un cas de simulation de réponse dans un discours monopolisé, car le leurre produit ici, c'est celui d'une transformation possible du spectacle par son spectateur : au théâtre, on le sait, l'espace est relativement homogène, si bien que, même si le caractère sacré du rituel l'en retient, le spectateur a la possibilité d'interrompre, et, sans aller jusqu'à ce cas extrême, de toute façon, ses réactions sont perceptibles aux acteurs au point que ceux-ci règlent sur elles le rythme et le style de leur jeu. Il s'agit donc là d'un véritable échange, tel qu'idéalement les spectateurs, par leur compréhension et leurs réactions, « travaillent » autant à la représentation que les acteurs eux-mêmes.

Pourquoi cela n'a-t-il pas lieu dans *Au théâtre ce soir ?* Le public, bien que recruté spécialement, devrait pouvoir tenir cette fonction motrice dans la représentation. En fait, les contraintes sont telles que c'est tout bonnement impossible : la reconnaissance de ce « public » au cadeau qu'on lui fait l'amène à être l'esclave des réactions qu'on lui demande. Non qu'il rie (p. ex.) forcément par devoir [3], mais la gratuité du spectacle, la faveur qu'elle représente, instituent une relation de complaisance, une complicité entre les réactions (stéréotypiques) et le spectacle — stéréotypique lui aussi : ce n'est pas pour rien que le genre favori d'*Au théâtre ce soir* est la caleçonnade arrière-gardiste.

3. Bien que ses réactions soient de moins en moins laissées au hasard : on m'a raconté que, au moins aux Etats-Unis, des assistants brandissent, aux bons moments, des pancartes enjoignant aux spectateurs la réaction convenable (« Riez », « Applaudissez »,...), et que l'on « chauffe » préalablement le public (par exemple un public enfantin mis en joie, avant le début du spectacle à filmer, par un numéro de clowns, clowns qui éventuellement continuent leur travail, hors-champ, pendant l'enregistrement).

Les réactions de ce « public », même si les apparences sont plus fortes de leur spontanéité, sont en tout point comparables à ces « rires en boîte » *(laugh track)* que, à l'exemple des américains, les shows comiques télévisés français enregistrés en studio ajoutent au mixage, pour prétenduement donner l'illusion agréable d'un public off, mais surtout pour nous entraîner à rire, pour nous indiquer là où il faut le faire pour induire notre euphorie.

Bref, ce « public » sert à *dénier* que l'émission soit du spectacle monopolisé, et à user dudit spectacle dans un certain sens. La conclusion serait bien pauvre, qu'*Au théâtre ce soir* n'est pas du théâtre mais de la télé, si on ne pouvait y ajouter l'hypothèse que cette monopolisation du spectacle théâtral a des effets ailleurs qu'à la télé, sur l'évolution du théâtre lui-même : pour autant qu'on puisse savoir, les interruptions, les interpellations du personnage ou de l'acteur, les réactions, les bruits parasitaires étaient beaucoup plus fréquents autrefois qu'aujourd'hui, au moins dans les théâtres populaires et les cabarets. Peut-être même, seul aujourd'hui, le Guignol autorise-t-il encore cette communication. A l'image que la télévision donne de lui, le théâtre lui aussi devient discours monopolisé.

Cette hypothèse ne vaut d'ailleurs pas seulement pour le théâtre, mais pour toutes les formes d'expression dont « héritent » la télévision et la radio : monopolisation c'est à dire processus de dépossession. Ainsi, la chanson n'est plus réellement populaire depuis que les media fournissent d'elle des modèles sous forme de tubes et de hit-parades. La radio et la télé chantent pour nous, c'est-à-dire à notre place.

3.
L'hétéroclite.

Les énoncés de la radio et de la télévision sont hétérogènes : alors que dans le roman et dans le film, le principe de construction quasi-universel est l'*organicité*, « Laissons passer une page de publicité », le discours de la télé et surtout de la radio [4], au contraire, est *hétéroclite*, il est constitué de parties qui n'ont a priori d'autre relation que celle de la succession temporelle, d' « occupation » provisoire du medium.

4. La chose est moins sensible, en France, pour la télé que pour la radio. Mais rappelons que la télévision américaine coupe périodiquement de publicités les films et les émissions qu'elle diffuse.

Il est remarquable cependant que cette hétérogeneité, en même temps qu'elle est avouée, se trouve reprise, c'est-à-dire déniée ou soulignée emphatiquement, par plusieurs types de figures :

1) L'insert : l'entrelardage de publicités dans d'autres émissions se présente comme un système de parenthèses ; les « pages de publicité » sont alors données pour ayant une moindre dignité que ce qu'elles viennent interrompre. Subies comme « supplément gênant mais incontournable », elles justifient leur présence nécessaire par l'apport financier qu'elles permettent pour la station émettrice. Ainsi, on peut dire que, dans l'alternance publicité/non-publicité, elles *représentent* la base économique du discours même.

Mais il est évident que la dévalorisation de la parole qu'elles simulent n'est qu'un artifice, nié d'une part par leur faculté d'interrompre les autres émissions, d'autre part par leur grande richesse sonore (les codes sonores des « pages de publicité » sont plus complexes que ceux, par exemple, d'une émission d'informations).

2) La hantise de la liaison : de courtes transitions tendent à lier arbitrairement

des parties hétérogènes. L'animatrice Danièle Gilbert, par exemple, un jour de décembre 75, après avoir passé la chanson de Jean Ferrat *La femme est l'avenir de l'homme*, a enchaîné en disant : « Cette femme va-t-elle dans les supermarchés ? », pour ensuite lire la publicité d'un super-marché [5].

3) La citation : il arrive que les émissions parlent les unes des autres (ex. : tel jeu où le candidat, au téléphone, doit savoir répondre à la question : Quel est le speaker à telle ou telle heure ?). Ainsi, la parole radiophonique se constitue comme *corps indéfini*.

4) La répétition : les informations données à un « journal » peuvent être répétées dans un autre ; ainsi l'hétérogénéité est-elle déniée au nom de la permanence relative de l'Evénement.

5) L'arbitraire : tout cela culmine dans *la règle arbitraire du programme*, qui n'est pas l'aveu de l'hétérogène, mais sa réduction sous la figure de la pluralité. Le programme, c'est la loi dans l'hétéroclite, la Rationalité imposée à l'indéfinité des événements et des paroles.

Cet hétéroclite, on peut supposer qu'il représente quelque chose. D'une part, dans ce flux sans fin qu'est l'émission de radio ou de télé, le premier effet est bien sûr l'image redoublée du caractère hétérogène de ce dont ça parle : les discours radiophonique et télévisuel sont en lutte incessante contre la synthèse. D'autre part, ce procédé est mimétique, dans la mesure où chaque émission, incluse ou rompant avec la chaîne, devient un « événement ». Enfin, comme certains discours ont barre sur d'autres, peuvent les interrompre, cela fournit une image édulcorée de la *contradiction*.

Ce dernier trait est essentiel : qui, par exemple, s'en tire à son avantage, les informations du « journal parlé » ou les publicités capables d'en suspendre le flot, le jeu radiophonique ou l'information-express qui vient le couper ? Les discours radiophoniques établissent entre eux des rapports hiérarchiques de pouvoir, et cette grande parole monopolisée qu'est la radio (de même que la télévision) fournit à ses auditeurs, bien incapables de la contredire effectivement, la représentation de contradictions dans lesquelles ils puissent investir : l'entrelardage se fait au nom de valeurs ou d'impératifs (l'événement, le financement de la station...), et les émissions [6], par leurs rapports de différenciation, entrent dans un jeu de marketing où ce qui est interpellé, c'est la *préférence* de l'auditeur.

4.
Les abîmes de la préférence. (Parenthèse).

Un des leurres favoris de l'analyse microéconomique, c'est la préférence. Citons Jacques Lecaillon [7] :

« Pour que la définition de la science économique s'applique parfaitement à l'étude du comportement du consommateur, il faut supposer que ce consommateur effectue un choix entre les différents biens qu'il est susceptible de se procurer de telle sorte que la satisfaction qu'il retire de la consommation soit aussi grande que possible, que l'utilité qui en découle soit portée au maximum. Cette supposition recouvre en fait deux hypothèses : le consommateur doit être capable d'évaluer l'utilité des biens ; il doit en outre être rationnel ».

Tel se formule, dans l'économie bourgeoise, le modèle de la consommation (la consommation, envers idéal de la production, puisqu'elle en appelle la relance). Modèle bourgeois en effet, car :

5. Il n'est bien sûr question ici que de noter la brutalité de l'interprétation que cet exemple de liaison donne à la chanson, sans que nous jugions de celle-ci en elle-même.

6. Et aussi les différentes stations, les différentes chaînes. « France-Inter : écoutez la différence ».

7. *Analyse microéconomique*, éditions Cujas, p. 17.

1) Les instances directrices de la consommation sont la satisfaction et l'*utilité*. Pas de place ici pour ce qu'avec Bataille (puis Baudrillard) on doit pouvoir considérer comme fondateur d'une économie générale : le principe de la dépense, et de la perte. Le consommateur, dans l'idéologie économique bourgeoise, est « rationnel » quand il est en plein rendement.

2) Ce modèle économique est un modèle du *sujet* (qui fournit donc à celui-ci, selon la formule, une représentation imaginaire de son rapport à ses conditions réelles d'existence), sous le double signe de la satisfaction et de l'utilité. Dans le texte cité ici, les deux termes sont donnés comme quasi-synonymes [8], mais les embrouillaminis et arguties peu convaincantes qu'entraîne la question : satisfaction *de quoi ?* (les besoins, qu'est-ce qu'un besoin,besoin et dedemande, etc) ont amené la phase la plus moderniste de la « science économique » à les dissocier : la satisfaction devient la jouissance ; *jouis !*, tel est aujourd'hui l'impératif catégorique, pas seulement d'ailleurs celui qui soustend tout le discours publicitaire, mais aussi toute une partie du discours idéologique en usage. L'analyse microéconomique et les retombées idéologiques de la psychanalyse [9] s'accordent pour formuler une image de l'individu, un nouveau modèle de l'Humanité : l'Homme n'est plus l'animal politique, ou social, ou rationnel, ou qui parle, il est l'animal qui jouit. Même si le terme d'Humain s'inscrit seulement en creux dans ce modèle, il n'en perdure pas moins, puisque la jouissance, donnée ici comme faculté, demande à être accomplie, faute de quoi quelque chose serait perdu, manqué [10] : il faut bien que je jouisse, sinon qui (ou que) serais-je ?

Tout cela est très embarrassant. Car, que la jouissance ait pu remplacer le besoin et la satisfaction, dans les leurres de l'idéologie économique dominante, ne veut bien sûr pas dire pour autant que le terme de jouissance soit à récuser. Et d'ailleurs, au nom de quoi ? D'autres termes, tout aussi équivoques (la moralité, l'historicité, la politique) ? Certes non ; la jouissance est bien un des termes-limite de notre pensée moderne, elle peut interroger tout discours et toute pratique. Elle échappe à la loi morale (on peut jouir dans l'immoralité — et pourquoi pas ?), à l'historicité (les lois de l'histoire ne m'empêcheront pas de jouir), à la politique [11].

Mais on nous répète avec trop d'insistance que nous jouissons pour que cela ne devienne pas suspect. Car, quel système plus « rationnel » de la jouissance que la sphère de la consommation ?

3) Le consommateur de J. Lecaillon est « rationnel » car :
— s'il préfère un produit X à un produit Y, et Y à Z, il préfèrera X à Z : les préférences de ce consommateur sont « transitives » ;
— entre X et Y, il sait s'il préfère l'un ou l'autre, ou non.

Mais, outre qu'on peut fort bien imaginer d'autres logiques que la transitivité [12], on peut noter que ce personnage est supposé *maître* d'un choix, d'un savoir sur les quantités (« évaluer l'utilité ») et sur la différenciation des biens. Le consommateur de l'idéologie bourgeoise (traditionnelle) est un sujet libre et omnipotent, il se gère comme il gérerait une entreprise.

Mais cette description s'effondre devant la thèse que la différenciation des biens est en dernière instance induite par le marché lui-même. Le marketing, n'est-ce pas avant tout le théâtre de l'adéquation du produit par les signes extérieurs de sa différence ?

8. Ledit Lecaillon cite un passage de *Economic analysis* de K.E. Boulding : « De même que du travail est acheté pour produire du charbon, du charbon pour fabriquer de l'acier, de l'acier pour construire des automobiles et des automobiles pour se rendre chez le pâtissier et acheter de la crème glacée, de même la crème glacée est achetée pour produire les délices intérieurs et les satisfaction que procure son passage... » Bernardin de Saint-Pierre n'était pas plus ridicule en affirmant que le melon a des côtes pour pouvoir être mangé en famille.

9. Ce qui est visé ici, ce n'est bien sûr pas la psychanalyse elle-même, mais la façon dont ses termes sont utilisés, par exemple, dans le marketing. Pour celui-ci, tout un chacun *a* un inconscient, et l'inconscient n'est autre qu'un grand réservoir mystérieux de besoins réels ou possibles, qu'il s'agit d'activer par les techniques « appropriées ». Est-il besoin de préciser que pour la psychanalyse, l'inconscient n'est pas individuel : il est structural.

10. Emmanuelle est, à ce titre, une héroïne typique de notre temps.

11. « Tu jouis », peut-on dire au militant, avec raison : mais partiellement seulement, puisque ce qui se formule dans le politisme moderne, c'est bien un dehors de l'espace de la jouissance, mais qui, en tant que dehors, est aussi un avatar de la moralité — « Il faut militer » — Tout militantisme passe par ce tourniquet de la Loi et de la jouissance.

12. Par exemple celle du jeu japonais « le papier enveloppe la pierre, la pierre émousse les ciseaux, les ciseaux coupent le papier ».

Aussi la notion de préférence n'est-elle en fin de compte que ce qui renvoie le « consommateur » au miroir des infinis biens consommables possibles, où le produit Y, supérieur ou inférieur à X, joue de toute façon le rôle de son Autre : ainsi se trouve simultanément simulé et refoulé tout conflit, toute contradiction réelle. Si vous n'aimez pas X, essayez Y, si vous n'aimez pas X, c'est que vous préférez Y, tel est votre droit le plus strict de consommateur — votre devoir aussi, car : si vous n'aimez pas X, vous *n'avez qu'à* investir dans Y ou Z.

5.
L'hétéroclite (suite).

On peut supposer que la représentation de la contradiction fournie par le caractère hétéroclite des émissions de radio et de télé fonctionne comme un *modèle* : l'auditeur-spectateur se trouve en posture de consommateur, sa place induite par la différenciation des émissions reproduit [13] celle qu'il est censé avoir « devant » la différenciation des biens au sein d'un marché. Même mirage de la valeur d'usage des produits, même assujettissement dans (par) le théâtre de la différence.

13. Aux deux sens du terme : répète et relance.

(A suivre)



6e Festival de New-Delhi

Charulata



Présentation de l'IFFI.

Du 3 au 16 janvier 1977, comme en 1952 (à Bombay), 1961, 1965, 1969 et 1975, s'est tenu à New Delhi, le sixième IFFI (International Film Festival of India). Cette manifestation tout à fait considérable condense beaucoup des traits épars dans des

festivals : à la fois opération de prestige idéologico-politique *et* intense marché du film, lieu d'échanges culturels *et* de participation populaire. Plus de deux cent films étaient projetés dans une quinzaine de cinémas, eux-mêmes disséminés dans les 1 484 km² de Delhi, l'une des villes les plus étendues du monde. Que ce soit dans les couloirs marienbadiens de l'hôtel Ashoka ou dans les taxis-scooters jaunes, le journaliste (devenu *delegate*) ne pouvait guère s'identifier qu'à un électron faisant l'expérience du vide au cœur de la matière. Gigantesque, l'IFFI est indescriptible. Outre les films en compétition et une vaste section d'information, des rétrospectives furent consacrées à Satyajit Ray, François Truffaut, Akira Kurosawa, Andrzej Wajda, Norman Mc Laren, David Lean etc.

L'IFFI s'est tenu quelques semaines avant la levée d'une partie des mesures exceptionnelles prises par Indira Gandhi le 25 juin 1975 et qui avaient abouti à un muselage généralisé (de la presse et de l'opposition). Au *delegate* furent remis, en même temps que le programme — souvent laconique — des projections, de nombreuses brochures gouvernementales, non dénuées d'auto-satisfaction. Il n'était pas censé prendre seulement connaissance du cinéma indien, mais aussi prendre acte d'une situation politique au beau fixe (celle-ci s'est récemment recompliquée du fait de la démission du ministre Ram et de l'inquiétude devant la résistible ascension du fils d'Indira, Sanjay).

Toute compétition internationale (sportive ou artistique, jeux olympiques ou festival de cinéma, c'est tout comme) est, on le sait, amenée à fournir la preuve que le gouvernement qui organise (ou chaperonne) la compétition a suffisamment les choses en main... pour organiser cette compétition. Cette tautologie a désormais valeur d'acte d'énonciation politique. Garantir la scène festivalière, c'est impliquer que l'on contrôle la scène politique toute entière. Il en fut évidemment ainsi avec l'IFFI dont l'ambition de figurer parmi les grands festivals de ce monde (catégorie A) fut explicitement affirmée et qui n'a reculé devant aucune dépense (accueil royal) pour en administrer la preuve.

Ceci dit, l'IFFI possède une singularité qui le fait échapper à la pure manifestation de prestige (pub pour un régime politique, comme Teheran). C'est qu'il est le lieu de rencontre entre deux forces réelles : la raison d'Etat et l'industrie cinématographique indienne (sans doute la première du monde, du moins la plus prolifique). Ce n'est pas l'Etat qui finance le festival, c'est le public indien qui, par sa fréquentation massive des salles, finance le festival (et donc, le delegate). Nuance.

Parenthèse sur le cinéma indien. En 1975, l'industrie cinématographique indienne a produit 470 films, dont 223 en couleurs. Ces films ont été projetés dans 8 607 salles. Ils se répartissent linguistiquement ainsi : 118 en hindi, 88 en telügu, 77 en malayalam, 70 en tamil, 38 en kannara, 36 en bengali et 44 en marathi, gujarati, punjabi, assamais, oriya, etc. Les trois capitales du cinéma indien sont Bombay, Calcutta et Madras. L'industrie est entièrement soumise à la loi de la libre-entreprise, c'est-à-dire qu'elle est une *jungle*. La recherche du profit rapide est maximum.

Le cinéma indien, qui existe depuis le début du siècle, est un cinéma *sur-codé*. Sa vocation exportatrice (Asie, Afrique blanche et noire) l'oriente vers le mélodrame socio-musical ou mythologique. Mettre de l'ordre dans le cinéma indien n'est pas chose aisée. En 1960, un organisme d'Etat, le Film Finance Corporation, fut créé afin de financer des projets ambitieux et des films de qualité. Il ne semble pas avoir atteint son but. Un spécialiste, N. Narayan, remarque (dans le journal *Filmfare* du 7 janvier 1977) qu'en quatorze ans d'existence, le F.F.C. avait financé 116 films à petit budget, alors que l'industrie avait produit dans le même temps 4 867 films.

La loi de la jungle qui régit l'industrie du film se complique d'excès dûs aux divers gouvernements d'Etats (l'Inde est, en principe, une fédération) qui écrasent les films de taxes et leur font subir une censure capricieuse et incohérente. On comprend que, dans ces conditions, tout le débat interne sur le cinéma indien tourne autour de la question de savoir si l'Etat doit prendre en mains (et éventuellement nationaliser, comme il l'a déjà fait pour l'exportation des films) la situation. Mais peut-on nationaliser une jungle ?

Il n'est pas sûr que l'Etat puisse s'assujettir facilement l'industrie du film indien, la faire servir idéologiquement à ses fins. Il y a une autonomie relative du cinéma indien, dûe à son caractère absolument populaire, à son importance quantitative, à sa longue histoire, à sa vitalité commerciale. Le cinéma est, en Inde, le medium dominant. C'est par lui (et non pas à travers la télévision, encore peu répandue, ou à travers la presse, muselée et souvent anglophone) que parviennent, même horriblement distordus, les débats de masse ou d'intérêt national. En tant que vecteur idéologique, le cinéma ne *peut* pas être méprisé. Le discours officiel sur le cinéma achoppe immanquablement sur ce problème. « A travers les films, écrit le critique M. Shamin, nous renforçons notre nationalisme, popularisons notre système de valeurs séculaires, restaurons la foi du peuple en Dieu et même expliquons les avantages du planning familial ». Et Indira Gandhi : « Malheureusement, le formidable potentiel que représente le cinéma comme moyen de création artistique, de diffusion de l'éducation et de divertissement sain, n'a pas été entièrement ni convenablement réalisé dans notre pays. C'est un besoin particulièrement urgent au moment où notre peuple est engagé dans la tâche gigantesque de transformation et de progrès social ».

En Inde, dans les discours officiels et éclairés, comme dans celui de l'industrie, avec des intonations diverses, la contradiction art/commerce est vécue, parlée, avec des soupirs émus et des arrières-pensées inavouables. Les spectateurs indiens y sont toujours assimilés à de grands enfants dont les pulsions doivent être sublimées d'urgence, sous peine de danger mortel pour la collectivité. L'industrie est le lieu de cette sublimation. Pour l'Etat, double contrainte : d'un côté, il faudrait encourager les films qui prônent une idéologie socialisante, planificatrice, à base de discipline et de sens civique (l'Inde est couverte d'affiches moralisatrices : « il n'y a rien qui puisse remplacer le travail » etc.). De l'autre, il ne faut pas décourager une industrie rentable qui essaime dans une grande partie du tiers monde. D'où une certaine fierté. Un critique (Amita Malik) écrit : « D'Ispahan à l'île Maurice, d'Alger à Singapour, il y a peu d'endroits au monde où le film indien n'est pas vu et aimé. C'est une des industries qui rapporte le plus de devises à l'Inde, et aussi le plus de bonne volonté internationale ». Et, un peu plus loin, avec un brin d'exagération : « Des *Cahiers du Cinéma* à *Sight and Sound*, depuis le nouveau *Sri Lanka Journal, Cinema India, Cinema Africa*, jusqu'aux quotidiens internationaux les plus prestigieux, tous parlent du cinéma indien ».

En même temps, l'imposition de Satyajit Ray par la critique européenne (dont André Bazin) à l'opinion indienne est toujours ressentie comme une ingérence. Pour complaire à cette opinion internationale (pour laquelle, cinéma indien = S. Ray), l'IFFI a mis en avant l'auteur de *Pather panchali*, à la fois membre du jury et objet d'un hommage rétrospectif. Mais, on l'accuse toujours de « trop mettre l'accent sur la pauvreté », d'ignorer l'amélioration du niveau de vie, les succès, les réalisations du régime.

Note sur le public indien : Sexandviolence. Pour les organisateurs de l'IFFI, il y avait une double contrainte. D'un côté, il fallait que le public vienne nombreux. De l'autre, il fallait l'empêcher de voir ce qu'il ne doit voir à aucun prix : sexandviolence, le monstre à deux têtes (le même qui hante les nuits de M. Foyer). Au moment où Indira Gandhi interdit à l'écran « toute forme de violence » (any kind of violence), déferlent sur les écrans de New Delhi des films qui hébergent le monstre : américains, européens, etc. Quelle ruse trouver ? La solution a été celle du *blind-booking*, location aveugle.

Il existe en Inde, traditionnellement, un gigantesque marché noir du film. Des salles entières, des rangs, des strapontins sont achetés globalement et revendus par toute une série d'intermédiaires. Voir un film ne relève donc pas seulement de la cinéphilie tranquille mais d'une pratique sociale qui inclut de la struggle for life. Les salles de cinéma sont grandes et modernes, comparables à des théâtres. Elles résonnent comme des cathédrales et l'écran, souvent convexe, produit des effets d'optique. Dans le cadre du festival, la lutte contre les manifestations les plus criantes de ce marché noir fut vivace. Des envoyés spéciaux veillaient à ce que, au sein des queues, on ne puisse louer qu'une place à la fois. Le blind-booking consistait en ceci que les spectateurs ignoraient tout du film (titre et auteur) sauf sa nationalité. C'est ainsi que pour *Serail*, il fut très vite impossible de se procurer une place, simplement parce qu'il s'agissait d'un « french movie ». Les films occidentaux, soupçonnés de receler sexandviolence, furent massivement vus (un Fassbinder récent fit scandale), les films orientaux, connus pour leur puritanisme ou leur sérieux politique, furent massivement boudés.

Il y a pour nous quelque chose de paramnésique et de rétro dans le mode d'adhésion du public indien au cinéma. Rétro en ce sens que, toutes choses égales par ailleurs, cela a dû être un peu la même chose en Europe et surtout aux U.S.A. quand le cinéma y était le medium dominant, le vecteur idéologique hégémonique. Rien ne passe mais tout passe (travesti) dans les codes du mélodrame socio-musical. Comme dit J.-L. G., c'est le spectateur « qui fait tout le travail », là où les cinéastes se contentent de le chauffer à blanc. Le sexe et la violence qui manquent *en tant que tels* (en tant que représentés) dans les films indiens, *manquent à leur place*. Entre le moment où un poing part et celui où une mâchoire s'ensanglante, il y a — côté écran — l'évidence d'une coupure (censure ou auto-censure) et — côté public — un cri collectif qui indique bien où est la violence : dans la coupure-colture. Entre les lèvres qui se rapprochent dangereusement et celles qui s'écartent repues, il y a — côté écran — un manque fatidique, mais côté salle, quelque chose qui ressemble à un orgasme collectif. En ce sens, on peut dire que l'industrie indienne du film est dans une logique de la pornographie (plus de) dont elle serait loin d'avoir parcouru tous les stades. Elle en est au star system.

Revenons à l'IFFI. Quels films voir ? Il fallait choisir, gordiennement. Pour ma part, j'ai tenté de ne voir que des films émanant de pays asiatiques. Un peu au hasard. D'où les notes qui suivent.

Trois films de Satyajit Ray. Tois films propres à mettre à mal l'image d'un Ray misérabiliste. Ils se situent dans des milieux aisés : paysans (*Teen Kanya*. 1960), planteurs *(Monihara)*, intellectuels de Calcutta *(Charulata*. 1964*)*. Les deux derniers sont tirés de récits de Rabrindranath Tagore. Tous sont axés sur un personnage féminin, toujours *inadapté*, voué à la résistance, à la névrose ou à la folie. *Teen Kanya* est une comédie domestique (le cinéma indien semble principalement domestique : destiné à des familles, il montre des familles, ce rôle, en Occident, étant de nos jours dévolu à la télévision). Une mère veut marier son grand étudiant de fils. Elle est prête pour cela à toutes les bassesses. Il se rebiffe (« on a raison de se rebiffer ») en épousant sans même la consulter Puglee, véritable garçon manqué, espiègle et intraitable qui, la nuit de noces, s'enfuit. Déprimé, l'étudiant retourne vers la grande ville. Pour le faire revenir, la mère simule une maladie. Revenu, l'étudiant trouve Puglee mûrie, assagie, aimante, prête à assumer ce mariage forcé.

Dans *Monihara*, conte fantastique, un riche planteur de jute a épousé une femme belle mais stérile qui n'accepte de lui que des bijoux. Les plantations flambent, c'est la ruine. Le planteur va vers la ville pour tenter d'obtenir un prêt. Moni, persuadée qu'il va lui demander de vendre ses bijoux, perd la tête et s'enfuit avec tous ses trésors sur elle. Le prêt obtenu, le mari revient avec un bijou encore plus beau que les autres. Il ne trouve pas Moni, s'effondre. Dans son délire, il voit venir vers lui une silhouette noire : la main d'un squelette tente d'agripper le dernier bijou.

Dans *Charulata*, les libéraux indiens du siècle dernier s'activent, s'essaient à la politique, rêvent de l'Angleterre, font du journalisme, de la littérature. Bhupatti Dutt s'occupe de tout et de tous (autre thème récurrent : le maternalisme). Simplement il ne « voit » pas sa femme, Charulata qui, Madame Bovary bengalie, s'accomode très mal de l'inaction décorative où elle est confinée. Là encore, l'homme perd tout : les gens en qui il avait confiance le trahissent et sa femme, rien que pour prouver son existence, par dépit, publie un récit dans une revue littéraire, sans rien lui dire. Il y aura une sorte de réconciliation in extremis, douteuse.

On voit, qu'au seul niveau de l'intrigue, il y a, dans ces trois films, des recoupements. *La femme est sans emploi/L'homme perd tout.* Il s'agit ensuite de recoller les morceaux, s'il n'est pas trop tard. La manière de filmer de Ray est commandée par la seule logique des déplacements d'objets partiels, parfois triviaux (chaussures dans *Teen Kanya*, pantoufles dans *Charulata*), parfois nobles (bijoux dans *Monihara*, livres dans *Charulata*). D'où une certaine lenteur énigmatique dont s'accomode mal le spectateur indien. Sinon, il traite des mêmes thèmes que les autres cinéastes : la femme ne peut qu'*être* un enfant ou *faire* un enfant (l'être ou l'avoir). Enfant gâtée ou mère tyrannique, femme jamais.

Autre film bengali, *Suprabhat* de K. Anwar, représentant le Bengladesh. Occasion de mesurer la distance entre Ray et les autres. Le film est pétri de bonnes intentions. Un village. Un train passe. Un jeune homme en descend. Il se trouve pris dans les contradictions villageoises qui ne sont pas minces. On veut forcer une femme, Lilly, à se marier ou à quitter le village. Parce qu'elle vient de passer un an en prison pour avoir tué un homme qui voulait la violer. Le jeune homme, que l'on devine politisé, sensible, amoureux, reste au village, épouse Lilly, devient maître d'école, et répand des idées nouvelles. La politique villageoise aura raison de lui. Sa mort est décidée, organisée, obtenue. Prêt de son cadavre, Lilly accouche. Naissance d'un soleil. Ce film, triste et plat, fait néanmoins partie de ceux, réclamés à corps et à cri, à Dacca comme à Dehli, qui traitent des « vrais problèmes ». Ceux-ci sont, comme le rappelle le critique Dileep Padgaonkar « l'érosion du système des castes et des valeurs féodales, la persistance des préjugés religieux, le traumatisme et l'excitation qui accompagnent les changements dans les castes dans une société traditionnelle etc. »

Chomana Dudi. Beaucoup plus consistant est le film de B.V. Karanth *Chomana Dudi* (Les tambours de Choma), pour moi la meilleure surprise du festival (il va sans dire qu'il

devrait y en avoir d'autres, de bonnes surprises, s'il nous était donné de voir *beaucoup* de films indiens). La langue kannara est parlée par dix-huit millions de locuteurs dans le sud de l'Inde (province de Mysore). Le cinéma kannara semble hautement intéressant (son plus célèbre représentant est Girish Karnad).

Dans *Chomana Dudi*, il s'agit d'une famille de harijans (intouchables) que l'action situe avant 1947. Un carton avant le film et un autre après tentent de reléguer les situations décrites dans un passé immémorial. Cette hypocrisie ne trompe personne. Choma a un rêve : cultiver un peu de terre à lui. Ce qui est, par définition, refusé aux harijans. A partir de ce rêve excessif, il va tout perdre. Pour une dette de deux roupies, Choma envoie ses deux grands fils travailler pour un grand propriétaire foncier anglais (et ignoble). Mais rien ne va. L'un des fils tombe amoureux d'une fille christianisée (la conversion au catholicisme est alors un moyen pour les harijans de posséder un peu de terre — que l'Eglise est trop heureuse de leur allouer) et l'épouse. L'autre s'adonne à la boisson. Ils ne remboursent pas la dette. Le premier va vivre avec sa belle famille chrétienne, le second revient au village et y meurt aussitôt de malaria. La dette reste, aggravée. Chez le maître anglais, Choma envoie sa fille, Belli, et un de ses deux jeunes fils. L'enfant tombe malade mais Belli est protégée, prise en charge puis séduite par le contre-maître du seigneur anglais. Elle rembourse ainsi la dette et revient au village. L'autre jeune fils de Choma se noie devant tout le monde : personne ne lui prête secours puisqu'il est intouchable. Désespéré, Choma est tenté d'accepter la conversion à la religion chrétienne, mais sur son chemin, il rencontre ses dieux qui lui font honte et il renonce à son idée. A son retour, il trouve Belli et le contremaître enlacés. Il les chasse, libère ses deux bœufs qui lui restent, met le feu à sa charrue, s'enferme avec son tambour et en joue jusqu'à la mort. Car sa seule joie, c'était de jouer du tambour des nuits entières et de faire danser toute sa famille devant lui.

Un tel résumé risque de faire croire à un mélo geignard sur fond de névrose d'échec. Il n'en est rien. L'enchaînement des malheurs est toujours plus logique que ce que le spectateur peut anticiper. Les personnages sont tous également pris au sérieux, même si leur statut change en cours de film (certains, qui paraissaient centraux, disparaissent). Le manichéisme est évité : Belli ne déteste pas le contremaître qui l' a initiée au plaisir, elle craint son père mais elle lui résiste aussi : c'est un personnage complexe. Le misérabilisme est ignoré : Choma, lorsqu'il joue du tambour, ne se console pas seulement de ses malheurs, il joue violemment, exprime quelque chose d'irrepressible, une résistance née à même l'oppression et il y implique sa famille — sans pitié. En un mot, le film est imprévisible, toujours plus précis, plus proche de la dénotation crue, que ce que son spectateur peut imaginer.



Chomana Dudi

Un film vietnamien. Le blind-booking avait fait qu'il y avait peu de monde pour *Em be Hanoï* (L'enfant de Hanoï) de Hai Ninh, le spectateur indien soupçonnant à juste titre qu'il y aurait sans doute peu de sexand-violence dans ce film vietnamien de 1974. De la violence, il y en avait pourtant mais c'était celle de la guerre quotidienne, à la fois constante et imprévisible, diffuse et arbitraire Il s'agit de montrer l'héroïsme d'un peuple soumis aux bombardements, sa capacité d'organisation, son abnégation. Une petite fille, perdue dans Hanoï est recueillie par le conducteur d'un camion porte-missile à qui elle raconte (récit complexe, recurrent) comment sa mère est morte héroïquement dans une crèche bombardée, comment elle a retrouvé son père parachutiste, on comprend alors qu'elle a compris le sens de la guerre, la justesse du combat.

Il est malaisé de juger les films édifiants. Au triple sens d'édification morale, du pays ou du socialisme. On a tendance à y retrouver, imagée, sa propre doxa sans trop chercher à l'approfondir. D'où un certain ennui. On est un peu obligés d'aimer ces films transversalement, comme malgré eux, quand ils sont affectés d'un léger excès. Ici, il y a une scène saisissante où un hôpital de fortune est bombardé au moment même où l'on va opérer. Face au réel sur lequel il se branche, un tel film a un rapport indécis, entre l'idéalisation propre à la propagande et le naturalisme du quotidien. Films « à thèmes » (et à thèse) mais sans « sujet » (sans « matière » filmique).

Kaneto Shindo n'est pas Henry James. Pour *Kenji Mizoguchi, vie d'un cinéaste,* le blind-booking fut décevant. La salle se vida à mesure qu'il se confirmait que, bien que japonais, le film ne présenterait rien d'autre que les vieux visages fatigués d'innombrables interviewés. Seul, un spectateur rivait du fond de la salle son regard à l'écran austère : moi (S.D.). En effet, ces vieux visages étaient ceux de Yoshikata Yoda, Kinuyo Tanaka, Michiyo Kogure, Ayako Wakao, Kazuo Miyagawa etc. Et ce dont ils parlaient, inlassablement, c'était de Kenji Mizoguchi.

Le principe adopté par Kaneto Shindo (auteur de la redoutable et peu mizoguchienne *Ile nue,* et de *Onibaba*) est classique et plat. Reconstitution de la carrière de K.M. du début (1922, *Le jour où revint l'amour*) à la fin (1956, *La rue de la honte*) : défilé des témoins, survivants, compagnons de route etc. Recoupements d'entretiens, rares extraits de films. Le ton est hélas celui de l'hagiographie. S'y confirme ce que l'on soupçonnait déjà : de tous les cinéastes ayant travaillé dans un cadre industriel de production, Mizoguchi est sans doute celui

qui est allé le plus loin dans l'exigence quant à ses *moyens de production* (au premier rang desquels les acteurs), leur imposant l'impossible (ils en frémissent encore), ne vivant lui-même que sur le plateau (une anecdote significative : pour ne pas quitter le plateau, ne serait-ce que pour pisser, il s'était muni d'un pistolet portatif. Mystique du tournage et érotisme urétral). C'est ainsi qu'on apprend des choses intéressantes, sur la technique, la construction des décors etc.

La démarche de Shindo, très respectueuse, achoppe sur ceci : sur Mizoguchi, pas plus que sur n'importe qui, il n'y a de dernier mot. Les témoignages se confondent, se contredisent, hésitent, se recoupent mal. Au moment où il essaie de soutirer à Kinuyo Tanaka (l'actrice favorite de K.M.) l'aveu qu'elle est sans doute la seule femme que Mizoguchi ait jamais aimée et qu'interminablement, elle élude la question, on comprend qu'il y avait là *sujet* à un film admirable, à la James (celui de *L'image dans le tapis*), un infini de questions-réponses à jamais insatisfaisantes. Mais il aurait fallu, plutôt que la ferveur hagiographique, une passion iconoclaste.

Ceci dit, il est temps de s'insurger. Mizoguchi est en passe de redevenir, sinon un auteur maudit, du moins, ce qui est pire, un simple nom dans les histoires du cinéma. Ses films — en dehors de la Cinémathèque française — sont rigoureusement invisibles. Les plus connus même ne figurent au catalogue d'aucun ciné-club. Assez scandaleusement Mizoguchi entre dans le Petit Larousse mais exit des salles obscures. Il n'y a aucune raison d'accepter cet état de fait.

Serge DANEY.

La Coopérative des Cinéastes a 70 films à son catalogue. Parmi ceux-ci, plusieurs films dont il a déjà été question dans les Cahiers, plusieurs cinéastes dont le travail nous intéresse : Sensitométries (Patrice Kirchhofer) ; Madeleine (Claire Simon), Les Mains (Pierre Brody) ; Les Contrebandières, Brigitte et Brigitte (Luc Moullet) ; Allée des Signes (Luc et Gisèle Meichler) ; L.M. Besh, Boy Friend 2 (Lionel Soukaz) ; Eugénie de Franval, Lettre de N. (Louis Skorecki) ; le 15 du 8, Saute ma Ville (Chantal Akerman) ; La mort de Janis Joplin (Pascal Kané). Tous les détails concernant ces films ainsi que la liste complète du catalogue, les renseignements relatifs au fonctionnement de la Coop. et aux modalités de diffusion des copies, peuvent être obtenus auprès de : la Coopérative des Cinéastes, 42, rue de l'Ouest, Paris 14.

Angola

ENTRETIEN AVEC RUY DUARTE DE CARVALHO

(poète, ancien technicien agricole, aujourd'hui un des responsables du département cinéma de la R.T.P.A.).

Question : *Quelle était la situation du cinéma en Angola avant le 25 avril 1974 ?*

R. D. de Carvalho : Avant le 25 Avril le cinéma en Angola se réduisait à la production de journaux d'actualités et de films publicitaires par deux maisons de production privées. Il y avait aussi deux structures de télévision, l'une appartenant presque entièrement au gouvernement portugais (la R.T.P.A., Radio Télévision Portugaise d'Angola), l'autre formée avec des capitaux privés. Ces deux structures en étaient encore à la phase de préparation et de formation.

Après le 25 Avril, seule la R.T.P.A. a subsisté et, par décision des travailleurs et de la direction, s'est transformée en Radio Télévision Populaire d'Angola, totalement indépendante du gouvernement et de la télévision portugaise. Elle forme ses propres cadres et crée un département de cinéma, ainsi qu'un noyau opérationnel de télévision de studio.

En octobre 75, un mois avant l'indépendance, nous avons commencé à transmettre une émission de deux heures et demi par jour. Mais ça correspondait plutôt à une attitude politique qu'à une preuve de nos capacités réelles.

Question : *Quelle est l'importance du département de cinéma de la télévision dans le développement du cinéma en Angola ?*

R. D. de Carvalho : On peut dire que le cinéma angolais est né avec le 25 Avril et qu'il se résume à l'action du département de cinéma de la télévision, à part une équipe qui travaille auprès du ministère de l'Information pour la divulgation des actualités politiques. Notre travail et nos objectifs dépassent cependant le cadre de la télévision et nous pensons que notre cinéma a toute une autre dimension que celle de simples reportages de télévision. Nous prétendons faire un cinéma qui soit une reconstitution historique du passé récent, en n'oubliant pas que sa diffusion doit être beaucoup plus vaste que celle de la télévision, qui pour le moment ne touche que la population de Luanda.

Notre activité est née avec ce que nous appelons la deuxième guerre de libération, la guerre contre les forces de la F.N.L.A. et de la U.N.I.T.A. Cette activité s'est développée dans des situations de guerre, de résistance, de conflit ouvert, tout au long de cette lutte de libération. Tous les cadres appartenaient sans exclusion au M.P.L.A., ce qui nous a mis dans des situations de grande insécurité.

Après la libération du pays en février 76 notre activité a été beaucoup plus intense et efficace, ce qui permit déjà à une de nos équipes d'avoir plus de 10 heures de matériel tourné entre février et avril 76, à partir de quoi nous pourrons réaliser un travail plus en profondeur, destiné à témoigner sur la situation où se trouvait l'Angola pendant l'occupation et après le recul des forces ennemies.

Question : *Quelle fut ton expérience concrète pendant cette période ?*

R. D. de Carvalho : Notre équipe est partie de Luanda avant la libération du sud du pays, sans aucune planification préalable, mais avec la certitude qu'au fil du tournage, une ligne de continuité et une notion plus exacte de notre objectif se détacheraient au contact avec la réalité. Pour la première fois, on faisait l'expérience réelle et objective de ce qui peut arriver au contact du peuple, dans une situation très spécifique comme celle de l'Angola alors.

Les populations nous manifestaient le même enthousiasme et la même ouverture qu'aux forces armées du M.P.L.A. On apparaissait comme intégrés aux forces de libération. Ça nous a permis d'établir un dialogue franc et d'atteindre un climat tel que souvent on a laissé les populations prendre en mains entièrement le tournage. Parce que c'était absolument inopportun de notre part d'essayer d'intervenir dans un sens précis quand l'enthousiasme était aussi grand, la volonté de raconter et de montrer, si spontanée. A partir d'un certain moment c'était les populations qui nous disaient quoi, comment, et où tourner.

Question : *Mais la plupart de ces populations n'avaient jamais eu aucun rapport avec le cinéma...*

R. D. de Carvalho : Oui, c'est vrai. On a tourné près de populations qui n'avaient jamais vu du cinéma. Ça nous a créé une responsabilité parce que le rôle du cinéma prend alors une dimension toute nouvelle. C'est la fonction pédagogique qui est antérieure à la phase de production. On dit souvent que le cinéma a une fonction pédagogique dans la mesure où il est projeté. Ici c'est dans le

moment même du tournage, de l'impression de la pellicule et de la prise de son, que nous lui avons découvert cette fonction pédagogique. Parce qu'il fallait expliquer : qu'est-ce que c'est que la caméra, comment elle fonctionne, il fallait laisser les gens prendre contact avec la caméra, faire fonctionner le Nagra puis les laisser entendre ce qui avait été enregistré. Après, on se sentait récompensés par le sentiment d'avoir ajouté quelque chose à leur formation (et à la nôtre) par le simple fait d'être allé y tourner.

A ce propos j'aimerais raconter deux petites histoires. Un jour, on se trouvait dans un village à quelques 600 km au sud de Luanda. Après avoir tourné toute la journée j'ai demandé aux anciens de la tribu de se réunir autour d'un rocher en forme de plateau, comme c'était leur habitude, pour analyser le rapport du village au processus colonial, post-colonial et libérateur. Ils se sont réunis pendant une demi-heure et ont discuté dans leur langue traditionnelle, le Quimbundo. On a tout enregistré et filmé sans comprendre ce qu'ils disaient parce qu'aucun de nous connaissait le Quimbundo. En descendant du rocher et en rentrant au village on s'est rendu compte que les gens étaient disposés d'une façon qui n'était pas habituelle. Ils étaient tous enchaînés les uns aux autres dans une position d'expectative, comme s'ils attendaient quelque chose. On a demandé ce que cela signifiait. Alors, les vieillards nous ont expliqué que la population du village allait reconstruire, dramatiser, ce qu'ils venaient de raconter autour du rocher. Et qu'est-ce qu'ils avaient raconté là-haut ? Justement ce qui se passait pendant la période coloniale, les relations avec les colons : comme ils étaient subjugués, conduits brutalement vers les contrats, obligés de pratiquer des travaux forcés arrêtés pour n'avoir pas payé des impôts exorbitants etc

On était devant la théâtralisation spontanée et immédiate d'une situation que les villageois avaient effectivement vécue. Naturellement mon intérêt et ma surprise étaient énormes — ainsi que mon désespoir car on n'avait pas assez de pellicule pour tour filmer. Cependant on est retourné au village une semaine après et je prépare maintenant un documentaire avec ce matériel. C'est un bon exemple de comment le cinéma, en respectant les manifestations des populations, brise les intimidations qu'il produit par ailleurs très souvent. Les populations rurales ou urbaines (même dans le cinéma dit militant et politique) nous sont montrées presque toujours comme des objets regardés d'un point de vue extérieur, (du metteur-en-scène, de l'équipe, des producteurs...) et



dans ces situations, elles sont invitées à collaborer d'une façon passive, ou bien à se manifester, mais pour répondre à certaines questions d'une façon prédéterminée. Nous prétendons au contraire donner une occasion aux gens de se mettre en scène.

L'autre histoire s'est passée avec une autre équipe. Je le mentionne car c'est un bon exemple de cinéma direct, comme nous le pratiquons pour la résolution de certains problèmes, dans des situations spécifiques :

Le gouvernement angolais avait programmé une campagne de communication entre étudiants et paysans. Pendant les vacances, les étudiants se sont déplacés en brigades vers les champs pour participer aux travaux en cours. Dans un pays qui vient de sortir d'une situation d'oppression coloniale où la révolution n'a qu'une année, ce genre de contacts ne sont pas aussi faciles qu'on le voudrait.

L'équipe de mon camarade Antonio Ole, qui suivait une de ces brigades, est arrivée un jour dans un endroit où le contact était complètement inexistant : les étudiants mangeaient d'un côté, les populations de l'autre, ils ne se parlaient pas entre eux etc. Malgré ça, l'équipe a décidé de commencer à filmer, et deux jours après, quand ils sont partis, ils ont laissé les paysans et les étudiants dans les meilleures relations. Le cinéma a été la liaison, le pont qui a permis de dépasser les difficultés de contact, c'était la caméra qui a mobilisé les deux champs de façon à ce que le contact soit établi.

Nous sommes tous des débutants dans la pratique du cinéma. On apprend d'après nos propres erreurs. On a eu seulement une courte mais précieuse aide d'une équipe française de cinéma direct qui a été en Angola en juin 75. En effet on fait un cinéma de notre propre invention. On est Angolais, on vit en Angola, on veut trouver des réponses à des problèmes spécifiquement angolais.

Ces deux dernières années, nous avons été témoins d'un phénomène extraordinaire : la définition politique de l'Angola. Le peuple a fait très clairement son option pour le M.P.L.A. La population de l'Angola est de cinq millions et demi d'habitants pour un territoire très vaste et très divers. Les langues, les coûtumes et les traditions diffèrent extrêmement d'un point à l'autre du pays. Du nord au sud on assiste à un mouvement de soutien au M.P.L.A., face aux autres mouvements. C'est sans doute une option politique. Ce que je cherche, c'est pourquoi des populations tellement différentes, comme les populations suburbaines de Luanda ou les populations de bergers du Sud, les premières ayant été presque entièrement dépossédées de leur propre culture par le passé colonial, les autres préservant presque intactes les structures sociales de l'époque pré-coloniale (15e siècle), ont adhéré si spontanément au M.P.L.A. et non aux autres mouvements de libération. Je pense qu'il y a là des motivations très profondes et j'espère que les 15 heures de pellicule impressionnée, qu'on a déjà, me permettront de trouver ces raisons.

Pour terminer je dirai que notre cinéma est un cinéma d'investigation, un cinéma d'action politique fondé sur la recherche des questions et des réponses exactes à nos problèmes politiques.

Propos recueillis par Paulo BRANCO

Patrick Henry dans les média

Curieux la conjoncture, celle des média par exemple. Pas plus tard que l'hiver dernier, on se précipitait encore devant les écrans des (grandes) salles obscures pour avoir très peur, pendant plus d'une heure, d'un monstre et pour applaudir à son extermination (happy) finale : avec des variantes et pour mémoire, le diable de *L'exorciste*, l'infirmière en chef du *Vol au-dessus d'un nid de coucous*, le requin des *Dents de la mer*, etc. A la même époque les journaux et la TV de France entretenaient pendant plus d'une semaine, à la suite du rapt d'un petit garçon à Troyes, un suspense aux dimensions d'un pays et une fois le « monstre » meurtrier découvert appelait au meurtre de celui-ci.

Dans l'un et l'autre cas, l'ampleur et l'orchestration de ce suspense produiraient le même bénéfice idéologique pour le pouvoir, resserrement du consensus, tout un pays de spectateurs et de téléspectateurs qui *fait masse* contre un danger désignable et même représentable ; par là faire payer l'angoisse d'une société à un « monstre » tombé du ciel. Nouveau fascisme, nouvelles techniques et vieilles méthodes. Mais ceci est de la fiction.

Car dans l'affaire Patrick Henry (dans les media bien sûr), la maîtrise obligée des scénarii de films-catastrophe a été, un instant, perdue, un instant, un réel phénomène d'affolement a eu lieu. Sans doute la « personalité » de P. H. y est-elle pour quelque chose (jeune homme « normal », tout le monde l'a dit) et surtout le fait qu'il était passé quelques jours avant son arrestation à la télévision pour attester son innocence et même réclamer le mort pour les assassins d'enfants. Quoiqu'il en soit, quand il a été identifié comme le meurtrier du petit Philippe, toutes les institutions sont sorties de leurs gonds, du sommet de l'Etat au tréfonds des familles en passant par les « collectivités locales » (la mairie de Troyes) via les media très mobilisés. Chacune, excédée, a excédé ses possibilités, ses pouvoirs. Et cet affolement devait tout « naturellement » trouver son centre de gravité et son point culminant à la télévision, lieu naturel de l'énonciation de chacune d'entre elles, là où chaque jour se réalise le montage harmonieux des différentes instances de pouvoir du pays, là où elles viennent s'offrir, *ensemble ;* au décodage du public.

Ce soir-là (18 février 76), l'heure (celle du journal télévisé de Roger Giquel) n'était pas à l'harmonie des messages : Giquel + «la France a peur » six fois répété en leitmotiv + le père de P. H. en sanglots condamnant « lui-même » son fils à la guillotine + Ponia-le-ministre-de-l'intérieur (« si j'étais juré je voterais la peine de mort ») + le ministre de la justice promettant une instruction expéditive + un journaliste de l'équipe accusant nettement P. H. de préméditation.. .

Et les « informations » au lieu de s'équilibrer comme il est d'usage à la télévision, ce soir là se sont démultipliées, provoquant un emballement de tout l'attelage. *« C'est l'exemple même de ce que je voudrais ne plus jamais faire »* a dit Giquel dans son autocritique au Nouvel Observateur[1] en protestant de sa bonne foi. Effectivement, cet affolement à la TV a d'abord été insupportable pour le médium lui-même (et par la suite pour les autres média, les autres institutions). Sans doute, ce soir-là, la télévision, « le géant timide » a gravement outrepassé ses possibilités techniques et idéologiques, son pouvoir de « susciter un engagement en profondeur et en même temps de provoquer une torpeur aussi profonde que la douleur elle-même[2] : lieu d'énonciation et de régulation sociale ; il s'est comporté ce soir-là comme un agent démultiplicateur de la précipitation des institutions, comme un appel au meurtre.

Aussi, un an après, on a pris garde à de tels débordements : que chacun et chacune retourne à son assignation (en ce sens la persistance hystérique de quelques archaïsmes toujours utiles pour le système : Minute, Foyer, Royer, etc. est « normale »). Chaque institution avait entre temps eu le loisir de recoder l'évènement : style roman-photo dans la presse à sensation (Ici-Paris, France Dimanche) ; roman et même romancières dans une partie de la presse quotidienne (France-Soir) ou hebdomadaire (Paris Match) à gros tirage et ou relation stricte du procès comme dans la presse dite d'opinion qui a parfois milité contre la peine de mort et saisi l'occasion d'une campagne sur ce terrain (Libération) avec les abolitionnistes. C'est finalement là, sous le signe général de ce débat que le procès s'est déroulé dans les media et aussi, semble-t-il, à la Cour d'Assises de Troyes. Ainsi à la télévision où on a évité jusqu'à la moindre éloquence dans le ton de la voix et réservé, ça tombait bien, son « engagement » à la candidature Chirac qui devait produire un effet de réel suffisant pour le semaine : « Démonstration » (si l'on peut dire) méticuleuse. Et puis il y a eu un léger et toujours discret soupir de soulagement le soir du verdict : le soupir des media et de la TV, c'était le retour de ce qu'ils avaient voulu forclore toute la semaine (et qu'ils continuent depuis à forclore), ce fait qu'ils étaient les « auteurs »[3] de cette psychose de l'hiver dernier, eux les inventeurs d'une fiction qui devait bientôt les dépasser à partir d'un fait divers d'importance[4]. Mauvaise conscience et mauvaise foi aussi : tout incident ou excès éventuel devait être, avec un cynisme incroyable, d'emblée rejeté sur le dos du « réel ». Le « réel », cette fameuse « peur de la France », ce « cri horrible et incontrolable » qui soit-disant montait de l'opinion publique de masse. « Réel » qui cette année, sans orchestration et littéralement laissé à lui-même, apparaissait sous la forme dérisoire de pauvres lambeaux, de déchets restant d'une fiction pourtant pas très ancienne[5], deux à trois cents personnes venues paraît-il de toute la France auxquelles on a fait à peine les honneurs de la caméra et pour mieux s'en distancier.

A côté de cette fiction périmée il est temps d'en évoquer une autre. Celle de la carte dont parle Borges, inventée par des géographes, peut-être paranoïaques, aux dimensions du territoire et l'imitant parfaitement ; posée sur lui, on dit qu'elle avait fini par pourrir et disparaître petit à petit, par ci par là, dans le paysage on en aurait aperçu quelques restes. Mais on dit aussi que cette carte imitait si bien le paysage que c'est le réel qui était devenu caduc, et qu'en fait de restes de la carte, ce sont des lambeaux de territoire qu'on apercevait.

Heureusement on n'en est pas là. Tout de même le fait qu'à la TV le pouvoir s'énonce à ce point *en exclusivité,* qu'il soit possible de l'y voir perdre la tête est d'importance : il faudrait la regarder encore plus souvent. Ou bien ne plus jamais ouvrir son poste de télé.

Serge LE PERON

1. Nouvel Observateur N° 627.

2. Mac Luhan à propos de l'assassinat de Kennedy in *« Pour comprendre les media »*.

3. Au sens « cinématographique » et même « Cahiers » du terme.

4. Aucun soupir dans les media lors de la grâce de Giscard pour les deux gitans ; presque rien sur la condamnation à mort de Douai : ils n'étaient pas impliqués du tout de la même manière.

5. ..et qui peut, il ne faut pas s'y tromper en une occasion prochaine être revivifiée.

Protestation

Nous avons pris en distribution le film *Red* de Gilles Carle cinéaste canadien ayant déjà réalisé, entre autres films de qualité : *La vraie nature de Bernadette, La mort d'un bûcheron, Les Mâles*.

Le film *Red*, terminé depuis 1971, était sans distributeur pour la France.

Il traite de l'histoire d'un métis indien et soulève des problèmes sociaux du Québec.

Nous avons pris la responsabilité de le sortir et nous avons trouvé une salle : le studio St-Séverin qui a accepté de le programmer. Le film a été accueilli favorablement par la majorité de la presse.

Nous avons présenté le film à la commission de censure qui, ne nous a pas accordé le visa, lors de la première vision. La commission pleinière, lors de la 2ᵉ vision, a imposé une interdiction aux moins de 13 ans.

Malgré cette dernière décision, un représentant du Secrétariat d'Etat à la Culture, nous a à nouveau demandé le film qu'il a visionné au C.N.C.

La commission d'aide à la diffusion réunie le 25-11-1976 nous a accordé une aide de 50 % sur le budget des frais d'édition, prévus par nous-mêmes.

Cette aide à la diffusion pour le film *Red* a été annoncée dans *Le film français*, n° 1656 du 17-12-76.

Nous avons donc assuré les frais d'édition de *Red* par rapport à l'aide qui nous avait été accordée.

Le 12 janvier 1977, 4 semaines après la sortie du film au St-Séverin, le Président de l'Office de la Création Cinématographique, M. Hubert Astier m'annonce par lettre que l'aide au film *Red* vient d'être annulée par décision de Madame le Secrétaire d'Etat à la Culture : Madame Giroud.

Devant cet état de fait, nous nous trouvons devant une situation très grave. Pour nous, qui sommes une nouvelle société de distribution de films Art et Essai, une pareille situation ne peut que nous conduire à la faillite.

Nous exprimons notre vive inquiétude quant à notre avenir et à l'avenir de la profession et nous désirons connaître les motivations d'une telle sanction.

Pour cela, nous posons le problème devant la commission de l'aide à la diffusion ainsi que devant le Ministère de la Culture.

Ali Ghalem
Diffusion Internationale des Films du Tiers-Monde

« Cinéma et Histoire » à Valence

CENTRE CULTUREL - CINE-CLUB JEAN MICHEL - F.F.C.C.

CINEMA ET HISTOIRE
du 1er au 7 avril 1977 - VALENCE
(Cinéma Le Paris)

avec le concours des Archives Départementales de la Drôme et de la Fédération des Œuvres Laïques de la Drôme

LES ANNEES 50 VUES PAR LEUR CINEMA : Faillite et recherche des morales

POURQUOI CETTE PERIODE ?

— Parce qu'elle est encore pratiquement inconnue dans l'Histoire du Cinéma : ainsi, connoté au minimum, elle doit permettre un regard et des débats personnalisés.

— Parce qu'elle est la base politique (après-guerre) et cinématographique (triomphe à peu près exclusif du commercial) de notre regard d'aujourd'hui : période de démocratie totale, c'est-à-dire où tout est exprimé dans la plus aliénante des confusions.

— Parce qu'elle fait d'immenses et incroyables impasses sur des événements fondamentaux, comme les guerres coloniales : c'est une société de crise morale, où la morale et l'idéologie ne sont plus séparables (cf. l'existentialisme) et prennent un fonctionnement réellement infrastructurel.

N. B. : les événements sur lesquels le cinéma fait l'impasse, seront représentés par des bandes d'actualités de l'époque, projetées avant chaque film.

NOUS NOUS LIMITERONS, POUR 77, A LA FRANCE ET A L'ITALIE :

— Parce que nous devons commencer, dans le travail entrepris à Valence, à ne plus survoler nos sujets de réflexion.

— Parce que ces deux pays offrent des caractéristiques communes (latinité, régimes politiques comparables) en même temps qu'une opposition totale de l'histoire immédiate passée (par rapport au fascisme et aux luttes) : d'où des contradictions riches de sens.

N. B. : Si le travail réalisé pendant ces Rencontres s'avère important et utile, nous traiterons l'an prochain, un ou deux autres pays de cette même période (U.S.A., R.F.A. Pays de l'Est, Grande-Bretagne...), ainsi que les films réalisés depuis quelques années sur cette impasse de l'époque qu'est la guerre d'Algérie.

Nous arrêterons la programmation à 1958, c'est-à-dire à la Nouvelle Vague et à l'avènement du gaullisme, qui remplaceront la confusion politico-morale par l'ambiguïté et une certaine forme d'idéalisme.

Jacques GRANT

CONDITIONS D'ENTREES : Abonnement complet : 130 F (C.C.J.M. carte annuelle : 100 F)
6 films : 35 F — 3 films : 25 F
La carte de la Fédération Française des Ciné-Clubs est obligatoire : 4 F

POSSIBILITES D'ACCUEIL : Foyers de Jeunes Travailleurs, Hôtels.

RENSEIGNEMENTS ET INSCRIPTIONS : au CENTRE CULTUREL - 7, rue des Sœurs-Grises - 26000 VALENCE - Tél. : (75) 43.42.33.

PROGRAMME

LES ANNEES 50 VUES PAR LEUR CINEMA

FAILLITE
ET RECHERCHE DES MORALES

EN FRANCE :

— Avec des films de : Y. Allégret : *« La Meilleure part »*, R. Bresson : *« Pickpocket »*, A. Cayatte : *« Avant le déluge »*, C. Chabrol : *« Le Beau Serge »*, J. Grémillon : *« L'Amour d'une femme »*, S. Guitry : *« La Vie d'un honnête homme »*, J. Tati : *« Jour de fête »*, R. Vadim : *« Et Dieu créa la femme »*, H. Verneuil : *« Des gens sans importance »*.

Y. Bellon : *« Goémon »*, L. Daquin : *« La Grande grève des mineurs »*, *« La bataille de la vie »*, J. Grémillon : *« Haute lisse »*, J. Ivens : *« La Seine a rencontré Paris »*, R. Ménégoz : *« Vivent les dockers »*, A. Resnais : *« Le Chant du styrène »*, *« Les Statues meurent aussi »* (courts métrages).

— Actualités

EN ITALIE :

— Avec des films de : M. Antonioni : *« Le Amiche »,* M. Antonioni, F. Fellini, A. Lattuada, C. Lizzani, D. Risi, C. Zavattini : *« L'Amour à la ville »,* L. Comencini : *« Pain, amour et fantaisie »,* V. Cottafavi : *« Femmes libres »,* F. Fellini : *« La Strada »,* R. Rossellini : *« Voyages en Italie »,* G. De Santis : *« Onze heures sonnaient »,* L. Visconti : *« Bellissima »,* J. Ivens : *« L'Italie n'est pas un pays pauvre ».*

ROSSELINI ET L'HISOIRE

4 films d'histoire dont : *« L'Age des Médicis »* (Inédit)
Présence attendue du réalisateur.

FILMS INEDITS

«L'Age des Médicis » de R. Rossellini (Italie)
« Art naïf et répression en Haiti » de A. Antonin (France/Haïti)
« John Glückstadt » de U. Miehé (R.F.A.)

4 films inédits sont encore à déterminer.

Des réalisateurs français et étrangers, des critiques, des historiens participeront à ces journées cinématographiques.

Ces rencontres seront animées par J. Grant, assisté de J. Pétat, rédacteurs à Cinéma 77.

T.V. Emissions sur Fritz Lang (A. Panigel)

En dehors du plaisir, relativement rare, de voir Lang sur le petit écran, et de l'intérêt variable de ses réponses à des questions qui en étaient dénuées, que penser de ces émissions sur Fritz Lang, émissions de « vulgarisation » dont la télé n'est plus guère prolixe envers les cinéastes aujourd'hui, c'est le moins qu'on puisse dire ?

D'abord que leur intention didactique, puisque didactique elle se voulait, participent du pire académisme : d'une part, on interroge Lang, non directement sur *son* cinéma, mais à la façon d'un grand homme ou d'un penseur, dont on attend qu'il énonce quelques préceptes moraux dont ses « grands films » (c'est-à-dire ses films à « grands » sujets) seraient les étapes (mais les étapes pourraient aussi bien être des livres, des découvertes scientifiques, des actions politiques...) Et là dessus, sur cette évacuation des films proprement dits au profit d'une philosophie humanisante plutôt vaseuse (du fait des questions, comme de certaines réponses d'ailleurs), on plaque les conclusions d'une « Histoire du Cinéma » absolument définitive, dont rien, aucun indice d'une contradiction, d'un débat en cours, d'une réhabilitation, de quelque chose comme un autre angle de vue, pourraient laisser supposer à un téléspectateur qu'elle n'est pas triomphante et unanime. Or, ce point de vue sur l'œuvre de Lang n'est autre qu'une évaluation laborieusement historiciste qui valorise ce qui, dans ses films, est pris naïvement pour de la « critique sociale » (films allemands parlant du nazisme, films américains à teneur « sociologique »). Comme si Lang avait jamais été un cinéaste critique ! (et ce n'est certes pas la récente revision de *Fury* qui pourrait faire penser le contraire). Ou comme si sa conscience politique ou sa façon de travailler à Hollywood n'avaient pas horrifié Brecht en 1941-43 (cf. Journal inédit, CdC. 254-55 et 256) Brecht qu'on présente dans l'émission comme son grand partenaire en conscience de classe et ami !

Du coup, c'est l'intérêt principal de l'œuvre de Lang qui est loupé. D'une part en sous-évaluant scandaleusement la plupart de ses chefs-d'œuvres : *Les Mabuse, la Femme sur la lune, Woman in the Window, Beyond reasonable doubt* et surtout *Moonfleet* à peine mentionnés, *Le Tigre du Bengale* dont Panigel, ne comprenant rien au *circuit* langien croît pouvoir faire des gorges chaudes, et *Les Mille yeux du Dr Mabuse* enfin ; — et symétriquement en surévaluant systématiquement l'ancien par rapport au nouveau (comme ce *Liliom* qui occupe une place démesurée et ridicule dans l'émission). D'autre part en s'interdisant, du fait du point de vue critique adopté de ne rien entendre ni interpréter de la façon même dont les sujets langiens sont choisis, de son passage incessant du « serial » au récit mythique, du mythe à l'histoire... Ni plus ni moins grands sujets les uns que les autres, on s'en doute, et où le nazisme joue un rôle infiniment moins clair qu'il n'est dit dans l'émission (cf. les deux premiers *Mabuse,* l'étrange fin de *M le Maudit,* ou tout bêtement l'enthousiasme de Goering et la collaboration, satisfaisante un certain temps, avec Thea von Harbou, sa femme, nazi notire). Ou encore, en ne tirant rien de la structure hypnotique de ces films, laquelle déplace sans cesse toute analyse historique, la paranoïa langienne se chargeant de pulvériser le faible surmoi social (lutte pour bonnes causes en tous genres) dont on voudrait les rendre tributaires...

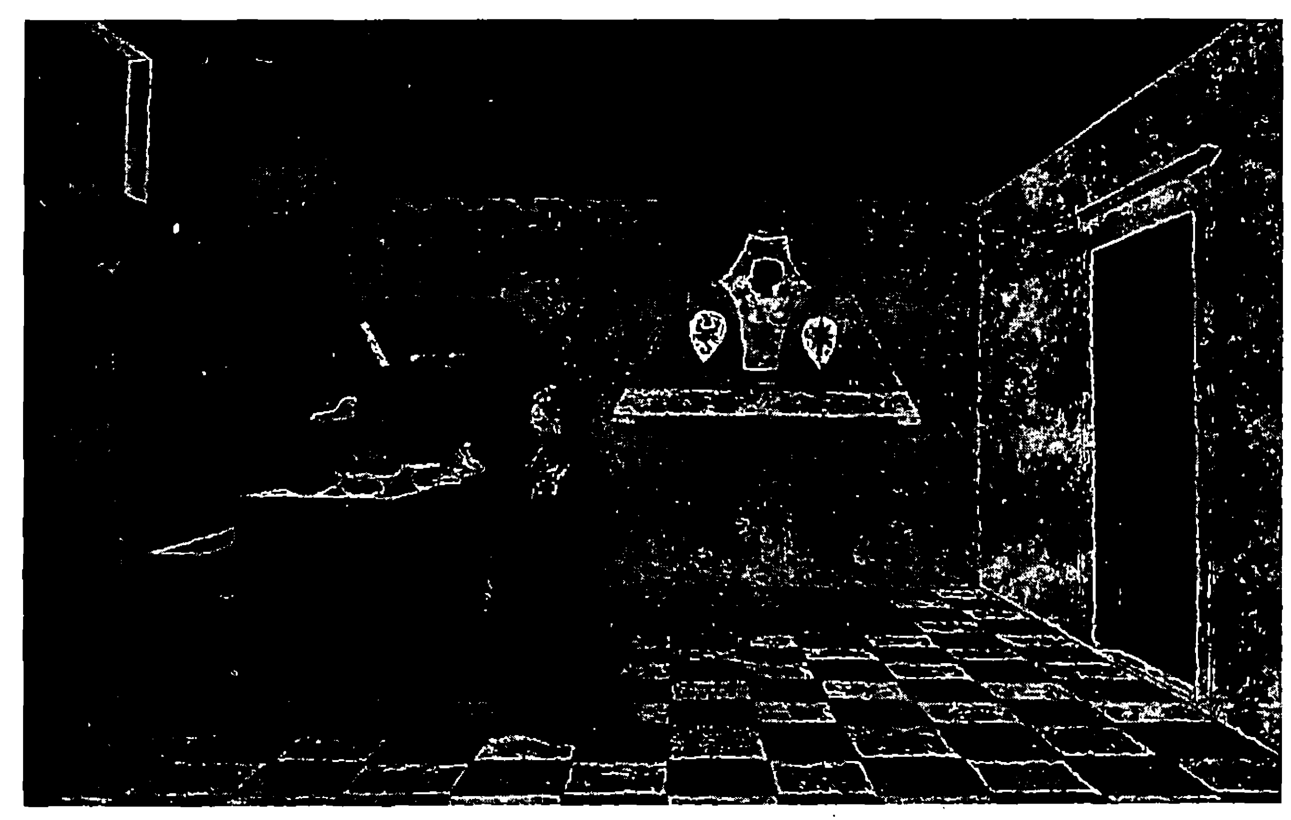
Ces thèmes, certes, ne sont pas forcément exposables dans une interview[1]. Ils auraient du moins, dans un travail sur un auteur, le mérite de faire sortir ce genre d'émission du ton pieux, bien pensant et nécrologique que leur vocation culturelle de masse leur procure.

P. KANÉ

1. Une interview devrait au moins amener à clarifier *le type de lucidité* dont un auteur est capable sur sa propre œuvre (le meilleur exemple, inégalé, restant le Truffaut/Hitchcock publié chez Lafont).

Nous renouvelons nos excuses auprès de nos abonnés qui auraient à se plaindre (et nous savons qu'hélas ils sont nombreux) de la réception tardive ou, pire, de la non-réception des derniers numéros des *Cahiers*. Au moment où la revue redevient mensuelle, l'incompétence de notre routeur nous porte un grave préjudice. Des « services » de ce routeur nous allons devoir nous passer — dussions-nous le poursuivre en justice. Dans cette perspective, nous demandons à nos lecteurs de ne pas hésiter,s'il y a lieu, à nous écrire leur mécontentement. Pièces à verser à un dossier. Tout en les remerciant de nous conserver leur confiance.

La Rédaction



Le miracle de l'ostie profanée. Urbino. Galleria Nazoniale delle Marche.

Errata

Deux erreurs ont entravé la bonne compréhension du texte de Danièle Dubroux, *L'être-ange* (Cahiers, n° 273). Un recto pris pour un verso a fait que la photo de la page 26 n'est pas, contrairement à la légende qui l'accompagne, une reproduction du « Miracle de la profanation de l'hostie », mais d'un autre tableau d'Uccello. D'autre part, un typographe anti-lacanien n'a pas voulu barrer la femme, p. 25, fin de la troisième ligne. Il fallait lire : « que d'être ni Homme ni ~~la~~ femme ».

SEMAINE DES CAHIERS DU CINEMA

Du 16 au 22 mars, les Cahiers programmeront, au studio des Ursulines à Paris, une semaine de films pour la plupart inédits, et qui, à des titres divers, nous intéressent. La liste non limitative et non définitive, inclut d'ores et déjà sous toutes réserves :

Vera Baxter (Marguerite Duras), **Deux fois** (Jacky Raynal), **Gitirana** (Bodansky), **Cockfighter** (Monte Hellman), **Les enfants du placard** (Benoît Jacquot), **Lo scopone scientifico** (Luigi Comencini), **People's war** etc. (Newsreels), **Scenes of the class struggle in Portugal** (Robert Kramer), **Fortini/Cani** (Straub-Huillet), **Dora et les lanternes magiques** (Pascal Kané), **Safrana** (Sidney Sokhona), **Art naïf et répression en Haïti** (Arnold Antonin), **Le goût de la farine** (Pierre Perrault), **Winnifred Wagner** (H.-J. Syberberg), **Trobriand crickets** (Leach), **Tras-os-montes** (Antonio Reis), **A Caça** (M. de Oliveira), **Anatomie d'un rapport** (Luc Moullet), **Processus** (Theos) etc. etc.

Les programmes complets et définitifs paraîtront dans la presse ultérieurement. Un système d'abonnements pour l'ensemble des projections est prévu.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P.P.P 76 avenue Jean-Jaurès - Montrouge - Le directeur de publication . Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros

272

Sur la fiction de gauche
Histoires d'U
(Actes de Marusia, L'affiche rouge)

Photographies *(suite)*

Critiques
La Marquise d'O, Winstanley

Rencontre avec Emile de Antonio

Carthage An 10, Festival de Paris, Belfort

273

La notion de plan et le sujet du cinéma
VOICI

Cinéma domestique
L'être-ange
Notes sur l'hyperréalisme
Sur *Une femme sous influence*

JONAS...
Entretien avec Alain Tanner, Critiques

King-Kong, Edvard Munch